Cinema militans

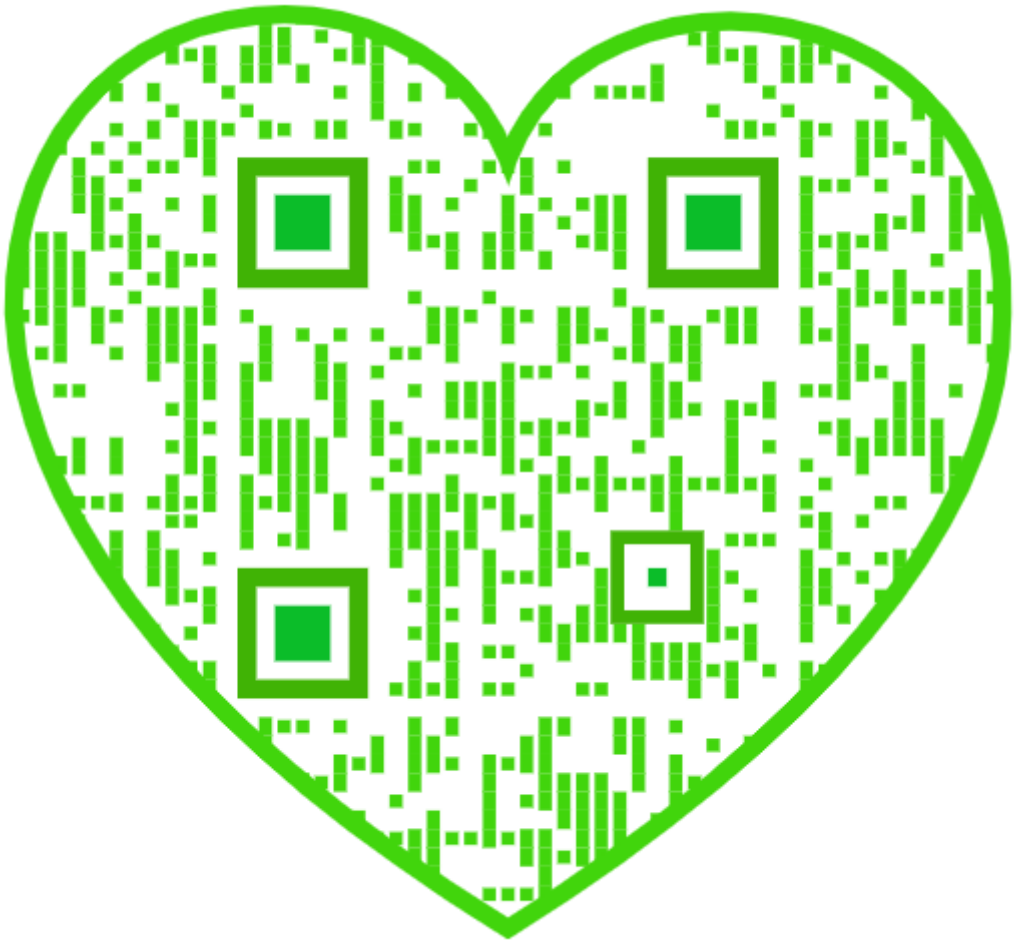
Menno ter Braak

bron
Menno ter Braak, *Cinema militans*. De Gemeenschap, Utrecht 1929

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/braa002cine01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. Stichting Menno ter Braak



Voorwoord

Deze bundel vraagt om een korte motiveering van den vorm, waarin hij verschijnt. In verband met het reeds alleszins banale woord, dat de groeisymptomen van de film in deze periode door geen schriftuur volledig kunnen worden achterhaald, meende ik namelijk ook geen poging te moeten doen een wat de *feiten* betreft compleet en 'up to date' boek te leveren. Toen ik voor de keuze: omwerken of in tact laten, stond, heb ik niet geaarzeld tot een schifting, ordening en aanvulling van in verschillende tijden geschreven opstellen te besluiten, zonder ieder opstel afzonderlijk af te vijlen tot hoofdstuk van een uiterlijk homogeen geheel. Men vindt hier 'Cinema Militans' als inleiding, uit 1926, en 'Het Grensgebied', naar aanleiding van de laatste films geschreven in 1928, naast elkaar; daartusschen ontstonden de overige stukken. De hier gegeven beschouwingen over de film behoeven bij deze wijze van bewerking niet te verhelen, dat zij geboren werden midden in den strijd om het filmprobleem. Wanneer ik getracht zou hebben 1926 en 1928 op elkaar af te stemmen, zou wellicht de sprekende film van morgen mijn quasi-volledigheid hebben gelogenstraft; en deze volledigheid begeer ik niet. De geschiedenis der filmfeiten hebben wij aan een volgende generatie over te laten.

De lezer vindt hier dooreengemengd: *enthousiasme* en *betoog,* 'Cinema Militans' en 'Rhytme en Vorm'. Hij vindt als sluitstuk eenige karakteristieken naar aanleiding van afzonderlijke films, waarbij de afzonderlijke film min of meer voorwendsel is. Men zoeke dus de eenheid niet in den vorm en de feiten. Dit negatief. Positief: waarom ik dit boek in dezen vorm uitgeef? Niet alleen het ontbreken van een 'handboek voor filmbeschouwing' in Nederland geeft mij daartoe aanleiding; immers aan een dergelijk werk zullen andere eischen van structuur en documenteering worden gesteld. In de eerste plaats echter wensch ik een standpunt in te nemen tegenover de *vijanden* en de *sentimenteelen*

door van verschillende zijden (al is het dan ook juist dòòr mijn particuliere eenzijdigheid) aan te vallen op onredelijk verzet en onredelijke verheerlijking. Het is moeilijk uit te maken, of de film meer schade lijdt van zijn verguizers, dan van hen, die in iedere meter celluloïd een openbaring zien. Noch voor de z.g. visueele oppervlakkigheid, die de film zou aankleven, noch voor de ten gerieve van Jan en alleman uit den hemel gevallen ‘gemeenschapskunst’ (wellicht het grootste ‘gevaar’ van deze eeuw) zou ik een pleidooi willen voeren!

Men leest op de eerste pagina's eenige onaangenaamheden aan het adres der Hollanders en van het theater Tuschinski. Men vatte ze niet al te letterlijk op en vertale desnoods ‘Hollanders’ door *publiek* en ‘Tuschinski’ door *bioscoop*. Het gaat hier om symbolen en niet om groepen of personen; als symbolen zijn deze namen, nog steeds, zinrijk!

Met deze rechtvaardiging meen ik te kunnen volstaan. Want mijn standpunt zelf, waarin ik mijn eenheid heb gezocht, zal door de volgende bladzijden gerechtvaardigd moeten worden, en het oordeel daarover staat niet aan mij.

Cinema militans

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Men vergeve mij den barokken titel. Het eerste beeld, dat zich bij een overzicht van het filmvraagstuk aan den beschouwer opdringt, is dat van een strijdende en verdrukte kudde. De laatste wensch geldt een uiteindelijken triomf van deze miskende martelaren.

De eenige mogelijkheid tot steun is een onvoorwaardelijk en diep overtuigd credo.

Wie in Holland over de film schrijft, weet, dat Holland niet voor de film gewonnen is, hoewel het wekelijks met nieuwe producten wordt overstroomd. De Hollander, in het algemeen, heeft zich een aanmatigend oordeel gevormd uit ziektegevallen; hij stelt meer belang in het heden dan in de toekomst, hij verwaarloost de onbegrensde mogelijkheden voor een minder dan embryonale realiteit.

De Hollander bezoekt nonchalant een willekeurig aantal willekeurige films. (b.v. twee draken, een Lloyd Hamilton-comedie en de Shackletonfilm). Hierop bouwt hij een verontwaardigde aesthetiek en behoudt hoogstens een welwillend respect voor de ‘paedagogische’ waarde. Na de thee beantwoordt hij de filmenquête van de ‘Stem’ als volgt: ‘Het deugt niet,’ w.g. prof. van Moerkerken, Henri Dekking...

De Hollander heeft aan de oude Muzen meer dan genoeg. Wanneer hij bioscoopganger is, spreekt hij er zelf met een toegeeflijk lachje over. (er zijn geen pauze's, er is wat variatie...) Hij heeft een onaantastbaren eerbied voor klassieke, gerenommeerde kunstvormen.

De Hollander is een voortreffelijk lid van een ‘bioscoopcommissie’. Hij keurt zonder eenige aarzeling en uitsluitend op zedelijke gronden.

Welgeteld anderhalf maal (1928) schiep een Hollander een film. Verschillende malen fotografeerden vele Hollanders vele hollandsche tooneelspelers in zekere beangstigende situaties.

De Hollander verwaardigt zich uit liberaal conserva-

tisme zelden tot ernstige belangstelling. Daarom werd de ‘Stem’-enquête voor het hollandsche intellect een niet geringe blamage; daarom is (1928) de Filmliga een ‘groepje’. Daarom moeten in Holland de eenvoudigste dingen nog beschamend luid gezegd worden; maar vóór het bankroet van het theater Tuschinski zal men ze niet hooren. Want liever is de Hollander een heimelijke klant van de afgedwaalde film, dan een verklaard en open voorstander van het goddelijk beginsel, dat zich hier nieuw en nauwelijks begrepen openbaart: de beweging. In het buitenland is de toestand weinig hoopvoller; de industrie aanbidt het gouden kalf. Maar er zijn kernen van leven. In de eerste plaats gaf men er zich rekenschap van het probleem door den nieuwen vorm gesteld, op een meer algemeen-cultureele basis, dan de uitsluitend technische. Wie de klare definities van de jonge Franschen leest[1)], gêneert zich voor de kwajongensachtige geste, waarmee sommige heroën der nederlandsche litteratuur te kennen gaven, dat zij het definieeren liever aan de kwajongens overlieten. Jean Epstein, Marcel l'Herbier, Germaine Dulac, realiseerden films, maar zij realiseerden met begrip; zij toonen tevens met inzicht over hun werk te kunnen schrijven. Het is teekenend voor hun doelbewust streven, dat hun theorie vormen huldigt, waaraan, voor zoover wij daarover mogen oordeelen, hun scheppingen vaak nog allerminst beantwoorden; het bewustzijn van den vorm gaat de realisatie vooraf.

Holland bezit pas de eerste kiemen van een filmkunst; het zijn de litteratoren en de journalisten, en nog eens de litteratoren en de journalisten, die over de film theoretiseeren. De belanghebbende, die zichzelf verdedigt met de prachtige taaiheid van één, die naar leven hijgt, blijft nog zeldzaam...

Voor alles is nog noodig het oordeel van den kunstenaar zelf, den vakman met het artistieke onderschei-

1) Vgl. de uitstekende anthologie ‘Cinéma’ (Les Cahiers du Mois 16/17, 1925).

dingsvermogen. Er blijft behoefte aan een theorie der vakgeheimen, niet als een anecdotisch amusement, maar in verband met de aesthetische mogelijkheden. *Onze* lyriek is in dit stadium secundaire aesthetische waardeering, die alleen vruchtbaarheid bezit *naast* het geconcentreerde vakoordeel.

De film is geboren tusschen sigarettenkauwende volksjongens en giechelende dienstboden, ontvangen met het stormachtig enthousiasme en de eerlijke romantiek van een naar verlossing hunkerend proletariaat. De techniek, die den arbeider naar een vreugdeloos bestaan joeg, bood hem ook de bevrijding, den zaterdag-avonddroom van inbraak, eeuwige liefde, parelen, cow-boys en vooral: ongebreidelde vernieling, machtsexpansie. Hem, die nooit in een bioscoopje-van-voor-tien-jaar dit hartstochtelijke mee-lijden en mee-liefhebben deelde, is een eigenaardige poëzie ontgaan: de poëzie der eeuwige vergissing. Want dit zoeken naar verlossing was een drift, die geen tijd had, om naar kunst te vragen. Romantiek, wereldontvluchting, was de eerste wil van het grauwe leven, dat alle voorbereidende zorgen had ontbeerd. Het begin van de film was de zucht naar de absurditeit; de film, die de wereld heeft veroverd, was het absurde tooneel, de draak in de sfeer der reproductie.

De waan is geweken, in de concepties van enkelingen, maar de toestand is, feitelijk, dezelfde gebleven. De film, die de massa kent en verafgoodt, is het geperfectionneerde absurde tooneel; en nóg zoekt de massa in de zeldzame film, die film is, de versterkte tooneel-emotie. Nóg is de gang naar de film het primitieve ontloopen van de werkelijkheid en niet de drang náár de werkelijkheid in de schoone orde, de kunst. Nog wordt de snelheid der beelden zèlf vereerd en niet de rustige continuïteit, waarvoor de snelheid middel is. De geschiedenis der cinematografie tot op heden is economische geschiedenis, met toevallige interrupties van wonderlijke fantasten; er is geen ‘gemeenschapsfilmkunst’, er is een gemeenschappelijke bioscoop, waarvoor een

industrie werkt. Nog heeft de film niet den lijdensweg gekozen, die onvermijdelijk van de massa vervreemden doet; de enkele scheppingen blijven, in het commercieel verband, toeval.

De kunst heeft het onuitgesproken doel menschen te bereiken; in de verwerkelijking vervreemdt zij zich juist van menschen, méér dan zij hen bereikt; iedere kunstuiting doet een beroep op een beweeglijkheid der psyche, die misschien aangekweekt kan worden, maar nooit algemeen bezit is. De film echter dient voorloopig nog een uiterlijke beweeglijkheid, die hoofdzakelijk slechts aan een hoogst primitief innerlijk rhytme beantwoordt. Thans heerscht nog het critiekloos succes, de Pink-Pillen-recensie, het kunsteloos 'uitgemeten' programma. De trustvorming bepaalt ook het gehalte van een filmseizoen; zoo staan wij voor het feit, dat Amsterdam, nauwelijks een jaar geleden, het slagveld was geworden van Amerika (Paramount, Metro-Goldwyn, Fox, etc.) en Duitschland (U.F.A.) zonder ooit iets te zien van de ongetwijfeld merkwaardigste pogingen der artistieke cinematografie in Frankrijk! Wij hadden te oordeelen op grond van voortdurende vergissingen en eenzijdig gedistribueerde experimenten.

Is het niet gemakkelijker een aesthetiek der beeldende kunsten te bouwen op de eerste imitatieve krassen van den holenmensch?... De film kon ontstaan, groeien en afdwalen door den bijval der menigte. 'Il faut au cinéma ses cent millions d'yeux. Il a besoin de cette immense foule pour vivre et pour progresser' erkende Jean Epstein in 1923. Inderdaad, geen theaters voor het intellect, geen verenging van den kring der toeschouwers! Geen bleeke proefnemingen in een besloten cercle! Deze cercle vormt zich vanzelf! Zonder opzettelijke inperking zal de film komen tot de erkenning van de waarheid, dat alle kunstuiting een voorrecht is, voor bevoorrechten, en alle toewijding aan de kunst een vereenzaming. Opzettelijke forceering der uitverkiezing leidt tot snobisme en steriliteit.

Waar de strijd tusschen industrie en kunst wordt ingezet, gaat het vóór alles om de *éénheid.* De industrie heeft de verwarde veelheden op het beeldvlak tot een cacophonie van ongelijksoortige elementen bijeengeveegd; zij heeft den acteur als een ongebonden despoot op een troon van levenlooze salonameublementen verheven. Daardoor is de eenheid verbroken en de tweeslachtigheid binnengeslopen.

De eerste waarheid is, dat niet de persoon, maar het gansche beeld 'acteert'. Mensch en decor zijn niet gescheiden als handelende en milieu; zij zijn beide de handeling, de zichtbare ontwikkeling. De mensch is geen integreerend bestanddeel. De natuur, de architectuur, de *levenlooze vorm,* hebben een even bezield aandeel in de compositie; het was de cineast, die hun een ziel schonk. Alles, wat het rhytme verstoort, is zielloos.

Oppermachtig bleef, in werkelijkheid, de 'acteursfilm', die wellicht eens zijn doortraptste en onhandigste toepassing vond in de 'Ten Commandments' van Cecil B. de Mille. Amerika, dat door zijn cultuurloosheid den eersten stoot gaf tot een zelfstandigen groei van de film naast het tooneel, bereikte door diezelfde cultuurloosheid een onder barbaarsche luxe verborgen leegte zonder eenig uitzicht. De acteur met het traditioneele gebaar speelde tegen een dood galanteriedecor; de functie van den regisseur bepaalde zich tot het opdrijven der uiterlijkheden; niet werd in de veelheid de eenheid gezocht, maar de veelheid werd uitsluitend geconstateerd en geëtaleerd.

De europeesche film staat voor een groot deel onder dezelfde suggestie, de laatste tooneelsuggestie. De contrasten zijn verzacht; de acteurs zijn opgenomen in het decor; het decor is versoberd, gestyleerd, ontdaan van zijn brutale zakelijkheid. Maar de wekelijksche film, zooals de europeesche industrie die levert (en, handig imiteerend, thans ook Amerika), draagt nog steeds de teekenen van de acteursheerschappij.

De 'expressionnist' Wiene trachtte (in 1921) het conflict op te lossen met zijn baanbrekende Caligari-film.

Hij waagde zich aan de bezieling der doode materie door de materie de menschelijke waanzin op te dringen. De stof werd de angstdroom van den mensch. Maar het experiment bleef experiment, ondanks zijn geniale momenten: want de materie scheidde zich van den mensch af, die zijn naturalistische vorm niet verloochenen kon. Zelfs de spokige kobold, Werner Krauss, scheen zich te bewegen binnen papieren muren. De tweeslachtigheid was niet opgeheven... Het belang van deze poging kwam pas geheel tot zijn recht in een later, volmaakter werk in denzelfden stijl: 'Das Wachsfigurenkabinett'. Ongetwijfeld heeft deze wonderlijke trilogie niet de waardeering gevonden, waarop zij aanspraak kan maken; en toch speelde hier Conrad Veidt een meesterlijke, zoo niet zijn meesterlijkste rol, den waanzinnigen Tsaar Iwan; toch gaf hier Werner Krauss een visioen in een volmaakte eenheid met den cineast Paul Leni; toch leefde hier de stof een eigen sprookjesbestaan, dat alleen in de magie van het beeldvak gerealiseerd kan worden... De op de spits gedreven tegenstellingen van de Caligarifilm waren hier verzacht; er was een zuiverder harmonie bereikt tusschen den mensch en zijn omgeving.

Fritz Lang zocht de verzoening en de eenheid, in de 'Nibelungen', langs den weg der decoratieve styleering. En men mag zeggen, dat zijn oplossing een werkelijke oplossing is en zijn eenheid een grootsche overwinning op de veelheid. Maar er schuilt hier een ander gevaar: de acteur wordt een zuiver plastisch-decoratief element, een menschelijke arabeske; de eenheid is niet meer een rhytmische, maar een statische eenheid. Een werk als de 'Nibelungen' maskeerde dat gevaar en was misschien daarom, toen het school maakte, des te gevaarlijker. De duitsche epigonenfilms verraden vaak al te duidelijk, dat van het rhytme niet meer over is dan een aaneenschakeling van decoratieve momenten. Groepen uit de 'Nibelungen' zijn modellen van symmetrie en harmonische vlakverdeeling; met de dynamische eenheid van de film heeft dit echter alleen een bijkomstig verband. De dynamische eenheid ligt *achter* de ver-

schijningen en moet door den toeschouwer zelf opnieuw opgeroepen worden uit het rhytme der beelden.

De eenheid is, creatief, in den geest van den 'cinéaste' en moet, receptief, in den toeschouwer herboren worden. Het is duidelijk, dat dit proces gecompliceerder is dan het opnemen van een uitwendig rhytme alleen. Een film zien is niet een successie van beelden aanschouwen, maar een drama ervaren, al spreekt het drama slechts *uit* de successie der beelden.

Het probleem van de eenheid en den acteur is daarom zoo moeilijk, omdat, theoretisch, de acteur *materiaal* is als de stof. Hij moet opgenomen zijn in de eenheid en ontleent zijn beteekenis niettemin aan zijn individualiteit; hij is niet willekeurig te kneden als de stof en mag zich toch evenmin aan het intiemste contact met die stof onttrekken.

In dezen zin is Charlie Chaplin degene, die het probleem zeer scherp stelt. Hij is de acteur, die, hoewel tevens regisseur ('cinéaste'), zichzelf in het centrum plaatst, bijfiguren om zich groepeert en de stof verwaarloost. Léon Moussinac oordeelt zeer terecht: 'Un tel artiste se substitue au film'. Chaplin parodieert niet alleen den mensch, hij parodieert ook wat de film zou kunnen zijn...

Of: is 'Variété' de film van Dupont méér dan van Jannings en Lya de Putti? Zijn het de eenheid en de zwiepende kermisspanning, die bijna nergens verslappen, of zijn het de goedmoedige kracht van Jannings en de slanke, maar noodlottige bloei van Lya de Putti, die 'Variété' tot een gebeurtenis maken?

Het eenige antwoord luidt: zoolang de film 'menschen-materiaal' vergt, (en het is te voorzien, dat het in de meeste gevallen niet anders zal zijn), is een scheiding onmogelijk, want de regisseur is alleen zichtbaar door den acteur heen, terwijl deze zijn persoonlijkheid als wel vormbare, maar niettemin door God geschapen materie meebrengt; hij is meer dan stof. Zie Lya de Putti in een slecht gecomponeerden film en zij is onbeduidend: de actrice met de slechts latente mogelijk-

heden. Zie Asta Nielsen in een slecht gecomponeerden film en zij heeft altijd nog één schoon moment: de actrice met eigen creatief vermogen. De één is misschien dichter bij het ideaal der onderwerping, terwijl de ander, alleen uit zichzelf, grooter is... Omgekeerd: Dupont heeft zich slechts kunnen realiseeren dóór Lya de Putti. De acteur is niet op één lijn te stellen met de pion in het schaakspel...

Ook de zelfstandige verschijningen, zelfs in de slechte film, hebben hun bijzondere schoonheid.

Dit is wel vergeten door de theoretici, die den acteur zijn plaats als materiaal aanwezen; zij hebben overigens volkomen gelijk en er is niets verderfelijkers dan het stersysteem.

Maar de groote persoonlijkheid, ook de groote filmacteur, is wel te leiden, maar niet naar willekeur uit het ledige te formeeren.

De huidige bioscoop is, op zijn best, een doolhof-met-verrassingen; op zijn slechtst, de onwelriekende mestvaalt der andere kunsten.

De denkbare ‘cinéma pur’ heeft het perspectief van alle mysteriën onder het licht. Bij de toekomstige film zullen wij *stijlen* moeten onderscheiden, omdat de filmdichter aan geen materiaal gebonden is en geen idee onbelichaamd behoeft te laten. Wat wij tegenwoordig onderscheiden, is nauwelijks ‘stijl’ te noemen, omdat zelfs de algemeenste formules der expressie nog gezocht worden. Voorloopig blijft de noodzakelijkste verdeeling: ‘stijl’ en ‘stijlloosheid’, kunst (vorm, omzetting) en drift (gefotografeerd leven). Noch het leven, noch de fotografie heffen de film op uit het ‘natuurlijke’. Het leven is de bron, de techniek is het middel. Pas uit hun verbinding in het scheppende, styleerende, schiftende, beperkende individu ontstaat de filmkunst, gevoed door het leven, gebaseerd op een zich steeds volmakende vakkennis, zelfstandig in eigen wetgeving. Om dit wonder alleen, den jongen bloei van den geest uit een banaal procédé, zou de twintigste eeuw waard

zijn om geleefd te worden. Zelfs, wanneer die bloei duizendmaal geen ‘kunst’ zou blijken te zijn, zelfs... wanneer Hegel's ‘Aesthetik’ daardoor met het heilige getal 3 verlegen zou zitten, zelfs...

Maar het is waar, de bioscoopwet *is* al aangenomen. De film is een zedelijk gevaar.

Een definitie behoort een verduidelijkende eenzijdigheid te zijn; een definitie van een ‘filmkunst’ is zeker eenzijdig, maar in deze periode niet altijd verduidelijkend, omdat het gros der tegenwoordige films zeer zeker kunsteloos is...

De mogelijkheid van een kunstopenbaring is daar, waar, als vorm der schoonheidsemotie, een zelfstandig levende orde geschapen wordt. Zoolang de film reproductie is van een (tooneel) leven, ontbreekt die mogelijkheid; zoodra het besef ontwaakt, dat de fotografie der beweging niet is een weergave, maar een opnieuw scheppen eener wereldorde, bestaat die mogelijkheid. Wat de filmtruc al, als een onbegrepen procédé, aankondigt, wat de technische vervormingen door de fotografie als belofte geven, is het voorloopig teeken, dat de film geen samenraapsel behoeft te zijn van den afval der andere kunsten; de enkele werken der voortrekkers onthullen het in de onafwijsbare ontroering.

Het criterium van een ‘kunst’ is de gesloten eenheid van het kunstwerk en de begrenzingsmogelijkheid tegenover andere kunsten. Zoodra de film, voor wien ook, aan deze criteria voldoet, mag men van een ‘filmkunst’ spreken...

De eenheid van het filmopus is *de eenheid van het visueel rhytme;* m.a.w. het uitwendig rhytme der beelden heeft een inwendig rhytme, een dramatische continuïteit, te symboliseeren. Iedere verbreking van het uitwendig rhytme schokt daarom het inwendig; iedere compositiefout schaadt de dramatische ontwikkeling; ieder beeld houdt niet alleen technisch, maar ook psychologisch verband met het voorafgaande en het volgende. De ‘filmdichter’ gaat uit de door hem ‘geziene’ eenheid

naar de veelheid der verwerkelijking: de stof, de acteur. In de technische compositie heeft hij de eenheid in de veelheid te herstellen, zoodat de toeschouwer dezelfde eenheid uit de geschapen materie ervaart, die de schepper zelf eens, ideëel, 'zag'.

Dit proces veronderstelt de onbeïnvloede en ongedeelde eenheid van een 'cinéma pur'. Deze is echter voorloopig niet meer dan een richting gevend toekomstbeeld, dat de hedendaagsche alliantie: film - muziek, zelfs zou uitschakelen; en die uitschakeling is uiterst voorbarig. Want niet alleen schijnt een bepaalde (min of meer) overeenstemmende instelling van het gehoor voor dengene, die beweging ziet, nog psychologisch onmisbaar (dit ware nog geen pleidooi voor het behoud der alliantie); maar ook een inniger samenwerking dan de huidige 'muzikale illustratie', die een hoon is voor de muziek, laat zich denken en behoeft niet verworpen te worden om een 'zuivere' eindtoestand, die niet meer is dan een theoretisch punt... De 'eenheid' van film en muziek blijft echter een secundaire eenheid, een verbinding. De eenheid der filmkunst kan daarvan, als uitzonderingsgeval, afhankelijk zijn (het experiment van de 'film musical'), maar dit blijft een uitzondering.

De eenheid der filmkunst is onvereenigbaar met de eenheid van één der ander kunsten. Hoewel zij zichtbaarheid geeft in het platte vlak, is zij geen kunst van het statische beeld, maar van de dramatische (als men wil: dynamische) bewogenheid. Hoewel zij dus de taak heeft een drama uit te beelden, verplaatst zij dat drama uit een driedimensionale pseudo-realiteit naar een rhytmische eenheid van bewegende beelden; het drama wordt geheel gebaar van stof en acteur, die den wil van den onzichtbaren eenheidsschepper hebben te verkondigen. Onder bepaalde gezichtspunten kan *verband* gezocht worden met andere kunstvormen; maar dit beteekent de erkenning van een nieuwe eenheid, die gebaseerd is op de nieuwe mogelijkheden der techniek. De cinematografische emotie heeft een eigen gebied...

De creator van de film is een zelfstandig, technisch

kunstenaar; niet slechts de visie, maar ook de wegen tot verwerkelijking moeten tot zijn machtsgebied behooren. De benaming ‘regisseur’ is onjuist, omdat zij herinnert aan een andersoortige functie uit de tooneelwereld, die aanvankelijk door de verkeerde film werd overgenomen; het romantische praedicaat ‘filmdichter’ roept onzuivere analogieën met de vormende werkzaamheid van den poëet op. Misschien drukt alleen de term van Louis Delluc: ‘cinéaste’, de zelfstandigheid voldoende uit. Deze nieuwe taak is onvergelijkbaar, onvergelijkbaar vooral ook in moeilijkheid en veelzijdigheid; want nergens offert zich de kunstenaar zoo volkomen aan de schijnbare objectiviteit.

Ideëen over de film geven wil zeggen: oude meeningen herzien en zich opnieuw vergissen. Maar hoofdzakelijk: strijdmateriaal aanbrengen voor een strijdende, maar mishandelde en miskende kunst, waaraan de jongere generatie haar liefde heeft toegezegd. Als de vergankelijke marginalia der theoretici dezen strijd ten goede komen, zijn zij niet vergeefs geschreven.

Grondslagen der filmaesthetiek

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Elke begrenzing is bij voorbaat de erkenning van een andere mogelijke begrenzing; elke titel geeft slechts gedeeltelijk weer, wat men bedoelt. De titel van deze beschouwing is in zooverre onjuist, dat men over een ‘film-aesthetiek’ in absoluten zin in het geheel niet kan spreken. Dit woord wekt de bijgedachte, als zouden er door de geboorte en ontwikkeling van de film op aarde nieuwe schoonheidsnormen ontstaan zijn, waarvan tot de twintigste eeuw niemand eenig begrip kon hebben, als zou de film alle bestaande aesthetische verhoudingen omver hebben geworpen door zijn ongegeneerd binnen-komen-vallen in het rustige boudoir der algemeen erkende en van ouds beroemde Muzen. Er is geen film-aesthetiek; er is slechts de mogelijkheid een aesthetische, algemeen geldige beschouwing der kunstvaardig geordende stof toe te passen op dit bijzondere geval, dezen bijzonderen vorm: de film. Men moet een formuleering vinden, die niet in dogmatische bekrompenheid het leven inrijgt en gewelddadig besnoeit, maar die evenmin aan zekere anarchistische filmenthousiasten de gelegenheid geeft de beteekenis van het nieuwe phaenomeen stelselmatig te overdrijven en als een ongekend wereldwonder te verheerlijken. Onze aesthetische formuleering moet niet van de stof, maar van den creatieven en genietenden mensch uitgaan; zij moet zoo ruim zijn, dat zij de monumentaliteit der ‘Nibelungen’, het verfijnd experiment der jonge Franschen, het onstuimig, oerkrachtige realisme der sovjet-films en de zelfbespotting van Charlie Chaplin

omvat. Zij moet daarom, voor alles, in haar uitgangspunt *algemeen aesthetisch orienteerend* en *a-technisch* zijn.

Dit standpunt tegenover de 'film-aesthetiek': algemeen orienteerend en a-technisch, maakt het noodzakelijk een drietal andere standpunten aan te roeren en te vergelijken.

In de eerste plaats het ongetwijfeld ten eenenmale verouderde en steeds minder verdedigde standpunt, dat de

film alle aesthetische mogelijkheden zou missen, een minderwaardig symbool zou zijn van de twintigste-eeuwsche snelheids- en oppervlakkigheisroes. Wanneer men afziet van de paradoxale theorieën van Marcel l'Herbier, die door gansch andere overwegingen geleid wordt, wanneer hij de film geen kunst noemt, is er nog nauwelijks een eenigermate deskundig mensch aan te wijzen, die op deze manier met de film meent te kunnen afrekenen. Ook wat Nederland betreft: de tijd van de 'Stemenquête' is voorbij, of liever, de tijd, dat men dergelijke gewichtige en totaal ongefundeerde uitspraken van overigens zeer verdienstelijke individuen au sérieux nam. Er is inderdaad wel iets meer aan de film te waardeeren dan men aanvankelijk gemeend heeft... Niettemin, geheel opgeruimd zijn deze misverstanden niet. Nog in Sept. 1926 schreef b.v. mej. E.C. Knappert[1]: 'Wat de kunstfilm betreft, van haar invloed ten goede kan geen hoogen dunk hebben, wie nog immer gelooft, dat niets eens menschen eigendom worden kan, dat niets hem waarlijk verrijken kan, zonder moeite en inspanning.' En als beleefde concessie: 'Wij herhalen echter, dat hare beteekenis als ontspanningsmiddel niet ontkend wordt.' Men ziet, het misverstand bestaat nog: alsof de film principieel iets anders zou zijn dan welke aanschouwelijkheid ook! Men kan het niet dikwijls genoeg herhalen: de goede film wordt evenmin zonder moeite en inspanning genoten als welke kunstuiting ook en wie met de misleidende oppervlakkigheden der cinematographische massaproductie de film aanvalt, kan met evenveel recht de schilderkunst bestrijden met de 'Peinture Bogaers'...

Ook prof. J. Huizinga, in zijn overigens zeer instructieve boekje over Amerika[2], is nog geneigd de film te onderschatten, ook als vormgeving. Hij schrijft: 'De functie der litteratuur is niet meer uitsluitend gebonden aan het woord. Het zichtbare beeld paart zich

1) Gevaren en toekomstmogelijkheden van de Bioscoop (De Smidse I, 9, p. 274).
2) Amerika, levend en denkend (Haarlem, z.j.), p. 46 en 47.

aan het woord, en domineert veelal. Ook wie de meening, dat de advertentie op weg is, litteratuur te worden, te paradoxaal vindt, zal het moeten toegeven ten opzichte van de film. Want het is duidelijk, dat de filmkunst, - die niemand meer als zoodanig loochenen kan en voor welke men eerdaags een Muze of schutspatroon zal moeten zoeken -, niet bestemd is voor een plaats onder de beeldende kunsten, maar met de tooneelkunst aan de zijde der litteratuur hoort. Ondanks al haar nadruk op het visueele werkt de film niet beeldscheppend. Reeds de slechts oogenblikkelijke duur van haar fantasmen verbiedt, haar dit, karakter toe te kennen... Een film zien is als functie veel nader verwant aan het lezen van een verhaal dan aan het zien van een schilderij.'

Hoewel hier nadrukkelijk het kunstelement in de film toegegeven en terecht de 'beeldvlakkunst' zeer scherp van de beeldende kunst gescheiden wordt, schuilt er niettemin onderschatting in de bewering, dat de film niet beeldscheppend zou werken en 'aan de zijde der litteratuur hoort.' Een zelfstandige vormgeving wordt de film nog niet voluit gegund... Want de film werkt wel degelijk beeldscheppend; hoewel hij met de litteratuur gemeen heeft, dat hij een beroep moet doen op de herinnering, schept hij beelden in den meest letterlijken zin, *visueele* beelden, die door den toeschouwer als visueele indrukken verwerkt worden, terwijl bij het genieten van litteratuur het visueele beeld aan den lezer zelf, als onvermijdelijk begeleidend verschijnsel, overgelaten wordt. (In de film, kan men zeggen, wordt de litteratuur aan den toeschouwer overgelaten).

Er is geen twijfel mogelijk: *steeds algemeener zal men de zelfstandige expressiemogelijkheid van de film moeten erkennen, juist om de algemeene geldigheid der aesthetiek te kunnen behouden.* De film, die een kunstenaar geschapen heeft, is volstrekt niet een 'korter en gemakkelijker wijze van opneming', zooals Huizinga zegt, maar een even moeilijk te bereiken vorm als welke kunstuiting ook.

Ieder standpunt dus, dat de film hetzij als een minderwaardig ontspanningsartikel, hetzij als een niet-zelfstandige bijvorm van andere kunstvormen beschouwt, wijzen wij dus af, *moeten* wij afwijzen op grond van de algemeene conclusie, dat zijn expressie-middelen zich wel laten vergelijken, maar geenszins laten identificeeren met die van andere kunsten.

Even scherp echter hebben wij een tweede houding tegenover het filmvraagstuk te bestrijden: de *sentimenteele.* Zij is een reactie op de vorige en minstens even onverdedigbaar; ja, zelfs is zij nog verwerpelijker, omdat zij gewoonlijk volslagen oncritisch te werk gaat. Men kent het soort lieden, dat zich himmelhoch jauchzend vastklampt aan het nieuwe, omdat het nieuw is. Men kent de schare, die, nu de film eenmaal uitgevonden is, met litteratuur en beeldende kunst meent afgerekend te hebben, die de film als *de* specifieke uitingsvorm der twintigste eeuw beschouwt. Het is volkomen overbodig op deze mentaliteit verder in te gaan; zij culmineert wel in één der gesten van een vaderlandsch filmrecensent, die zich niet ontzag uit puur filmfanatisme een slechts naar ruimtelijke afmetingen groot werk als ‘Metropolis’ in de wolken te verheffen, waarbij het hem voortreffelijk gelukte de algeheele leegheid, het ontbreken van ieder spoor van waarachtig gedreven scheppingsdrang voorbij te zien... Karakteristiek voor deze geesteshouding is, dat zij het *middel* verheerlijkt, omdat zij de *creatie* niet begrijpt. Juist is, dat het cinematographisch middel tot de bijzondere voorrechten van onzen tijd behoort; maar primair is, dat de creativiteit van onzen tijd zich over verschillende vormen van kunst verdeelt, dat nooit de creatiedrang zich zal samentrekken op één vorm. De film is daarom nooit te verstaan, zonder dat men zich rekenschap geeft van de overige kunstvormen, waarin de tijd zich uitdrukt. De film is zelfstandig náást, maar niet los ván de andere kunsten; zij is volstrekt niet interessanter dan een andere vorm, waarin men de schoone orde ontdekt; zij houdt ons alleen dáárom zoo intens propagandistisch

bezig, omdat wij haar nog niet algemeen erkende gelijkwaardigheid opeischen. Dit zal nooit mogen verhinderen, dat men dezelfde critische scherpte, dezelfde aesthetische methode op haar toepast; want zoogoed als de andere kunsten is zij uitdrukking van de menschelijke bewogenheid in de stof.

Naast deze twee standpunten: het afwijzende en het sentimenteele, die beide aan de ware beteekenis van de film te kort doen, tenslotte een derde, het laatste en gewichtigste: het *technische.* Met de twee vorige was betrekkelijk gemakkelijk af te rekenen; al uit de evidentie der feitelijke gegevens laat zich opmaken, dat de volledige erkenning van de film als kunstvorm iedere voorbarige verachting en alle critieklooze verheerlijking uitsluit. Wij bepaalden ons standpunt als orienteerend; en orienteering is zoowel met verachting als verheerlijking onvereenigbaar.

Het is moeilijker en van meer belang het technische standpunt onder oogen te zien. Want behalve algemeen orienteerend hebben wij de zuiverste 'film-aesthetische' houding ook a-technisch genoemd; en dit vraagt eenige nadere verklaring. Immers het spreekt vanzelf, dat de technische beschouwing van de film in een bepaalde sfeer geldigheid bezit, dat zij b.v. voor den scheppenden cineast zelfs de eenige maatstaf moet zijn. In het algemeen: de scheppende kunstenaar beschouwt steeds, voorzoover hij scheppend werkzaam is, de kunst van een technisch standpunt. Het technisch standpunt is het standpunt der vruchtbaarheid, der activiteit; technisch een kunstvorm zien beteekent: het onderscheid met andere kunstvormen doorzien, het materiaal kennen, de techniek beheerschen. Het technisch standpunt is bij uitstek het standpunt der kunstenaars, der vaklieden.

In de filmmaterie wil dit zeggen, dat men de cinematographie beschouwt als *de nieuwe optische mogelijkheid.* Moholy Nagy heeft deze nieuwe verhoudingen, waarbij echter te dogmatisch in de eerste plaats photographie en schilderkunst tegenover elkaar gesteld worden, als volgt samengevat:

‘Gestaltung der *Farbe:* Die reinen Beziehungen der Farben und Helligkeitswerte untereinander, wie wir sie in der Musik als Gestaltung der Tonbeziehungen kennen;

Gestaltung der *Darstellung:* Beziehungen des Optisch-Formlichen, Gegenständlichen mit assoziativen Inhalten, wie in der akustischen Gestaltung neben der Musik die Sprache existiert.

Durch diese Spaltung wird das von menschlichem Geiste bisher Errungene nicht zerstört; im Gegenteil: die reinen Formen des Ausdrucks werden kristalliseert und in ihrer Eigengesetzmässigkeit zu durchschlagenderer Wirkung gebracht.’[1)] Het thema der schilderkunst is, volgens Moholy Nagy, ‘die Farbe selbst’; de photographie heeft haar van de taak ontheven ‘darstellerisch’ te werk te gaan. En: ‘Die neu erfundenen optischen und technischen Instrumente geben dem optischen Gestalter wert-volle Anregungen; unter anderem wandeln sie das *statische* Bild langsam - wenn auch nicht überall - in das *kinetische* um. (Statt Fresken - Filme in allen Dimensionen; selbstverständlich auch ausserhalb des Filmtheaters)’. Dit alles klinkt speculatief. Er is over te discussieeren, of de schilderkunst werkelijk door de uitvinding der photographie de ‘Darstellung’ kan ontberen; deze opvatting komt in conflict met de onredelijkheid van den kunstvorm. Maar dit doet hier niet ter zake; men ziet, hoe de technicus, de vakman, tot de film nadert langs den weg der technische *onderscheiding.* Hij zoekt ‘Eigengesetzmässigkeit.’ Hij zoekt het anderszijn van de film. En hij heeft, als creator, daarin volkomen gelijk; want creatie is het kiezen van beperkte middelen tot het bereiken van een beperkt doel. Creëeren is het verkiezen van den eenen uitdrukkingsvorm *boven* den anderen; creëeren is het uitbuiten van de stof met zekere, vastomschreven, bewust gerichte vaardigheid. Creëeren is een zich afwenden van het algemeene, een zich toeleggen op het bijzondere.

1) Malerei. Photographie, Film (A. Langen, München 1927, 2e Aufl.) p. 5 en 6.

Ziehier de reden, waarom de 'filmaesthetiek' (trouwens alle aesthetische beschouwing) het technisch standpunt niet als het doorslaggevende kan beschouwen. Aesthetica, de houding van den achteraf theoretiseerenden mensch tegenover de kunst, is geen creatie, maar overdenking, meditatie: de aesthetica brengt nog eens onder woorden, wat de aanschouwende mensch instinctief gewaar werd, toen hij zich tegenover het kunstobjekt bevond. Vandaar, dat de aesthetica zich niet, als de kunstenaar, op het bijzondere der technische onderscheiding richt, maar tracht algemeene schoonheidsnormen te ontdekken *in* de bijzonderheid der technische onderscheiding.

In dit geval: de filmtheoreticus kan de technische onderschidingen aanvaarden als de noodzakelijke gegevens voor zijn onderzoek; hij moet zelfs bekend zijn met de technische voorwaarden, waaronder een filmwerk tot stand komt; maar hij heeft als laatste doel niet het bijzondere, maar het algemeene, niet de techniek, maar de orde. Deze vallen niet samen; de techniek is het uitwendig symbool voor de orde, die ook buiten stoffelijke verwerkelijking mogelijk, denkbaar is.

Tot dusverre beschouwden wij de film vanuit den negatieven gezichtshoek van het (aesthetisch gesproken) onjuiste standpunt. Zooals gewoonlijk bij een negatief onderzoek, openbaarden zich daarbij meer positieve resultaten, dan men aanvankelijk zou denken, omdat geen onjuist standpunt verstoken is van een gedeeltelijke waarheid. Het afwijzend standpunt heeft deze waarheid, dat het de inderdaad nog zeer geringe quantitatieve verdiensten van de film onder oogen ziet; het sentimenteele standpunt deze waarheid, dat oncritische geestdrift voor iedere groeiende kunstvorm onmisbaar is; het technische standpunt tenslotte deze waarheid, dat geen kunstschepping tot stand komt, zonder dat de technische onderscheiding als 'Selbstzweck' beschouwd wordt. Het belangrijke positieve resultaat is derhalve, dat de z.g. aesthetische houding tegenover de film thans niet meer een in de lucht hangende, willekeurige geroerdheid

blijkt, maar slechts de synthese dient te zijn van alle andere houdingen; zooals de kunst in laatste instantie terugkeert tot het publiek (natuurlijk: tot den ideëelen toeschouwer), zoo vervult ook de film zijn taak pas dan volledig, wanneer hij waargenomen, aanschouwd, dóórschouwd is.

'Affirmons d'abord que, pour toutes les formes cinégraphiques... la technique est à la base de la conception', zegt Léon Moussinac.[1)] Volkomen terecht; maar het laatste woord blijft dan ook aan de aesthetica, die eigenlijk de bewuste kristalliseering is van de verwondering, die béwondering of afkeer kan zijn. De aesthetica verloochent nooit dat zij haar psychologischen oorsprong heeft in den toeschouwer, niet in den kunstenaar, al komt zij pas tot zuivere onderscheidingen, doordat de toeschouwer zich in de technische worstelingen van den kunstenaar, en de kunstenaar zich in de ontvankelijkheid van den toeschouwer verplaatst. Er is een voortdurende wisselwerking tusschen het technisch totstandbrengen en het ontvankelijk aanschouwen; maar het scheppen dient steeds het aanschouwen, de techniek dient steeds de aesthetiek.

Wij gaan dus, ook bij de film, uit van het zoo algemeen mogelijk beginsel, dat de creatieve mensch geneigd is een schoone orde in de stof tot stand te brengen; dat de receptieve mensch geneigd is deze schoone orde in het geschapen kunstwerk, via hemzelf, te laten herboren worden. Op welke psychische en physische functies dit proces berust moet in dit verband onbesproken blijven; wij constateeren slechts het feit. De kunstenaar legt aan de stof zekere persoonlijke relaties op, die men *orde* kan noemen, omdat zij door een mensch in een oogenblik van scheppingsdrang, d.i. God-imitatie, werden geschapen, die men *schoonheid* kan noemen, omdat zij door hun persoonlijken samenhang een ontroering doen ontstaan. In het kunstwerk openbaart zich deze orde, deze schoonheid, doordat men het als een *eenheid* voelt;

1) Naissance du Cinéma (Parijs 1925 p. 25).

men beseft daardoor, dat het den kunstenaar gelukt is den samenhang van zijn ideëel beeld over te dragen op de stof, zoodat de toeschouwer dit beeld uit de stof opnieuw oproepen kan.

Deze algemeene principes: orde, schoonheid, eenheid, zijn algemeen-aesthetische grondbeginselen, waaraan iedere door menschen geschapen vorm, onverschillig welke, getoetst moet kunnen worden, wanneer hij object van verwondering voor den toeschouwer is. Het behoeft waarschijnlijk geen nadere uiteenzetting, dat wij hier met intellectualistische nuchterheid spreken over een oordeel, dat zich *steeds* eerst als gevoelsoordeel voltrekt en pas secundair bewust gerationaliseerd wordt; maar daarom is het niet minder belangrijk en essentieel. Deze algemeene beginselen maken het mogelijk het algemeene begrip kunst in stand te houden tegenover de verbijsterende veelheid der expressievormen; zij gaan uit boven den menschelijken drang zich steeds nieuwe vormen te scheppen; zij geven den maatstaf voor het kunstoordeel, omdat zij intuitief ontstaan en zich niettemin als intellectueele onderscheiding kunnen handhaven. 'Eine Einteilung der Künste nach den Bedingungen der Sinnenwirkung an die Spitze stellen, heisst also, das Problem der Form von vornherein verderben.... Wenn eine Kunst Grenzen hat - Grenzen ihrer formgewordene Seele, so sind es *historische,* nicht technische oder physiologische.' Dit woord van Spengler[1)] formuleert beknopt en duidelijk, hoe men zich als beschouwend mensch tegenover de kunst heeft te verhouden. Inderdaad, een film als 'Dr. Caligari' heeft meer uitstaande met den ongeveer gelijktijdigen storm van expressionisme in de litteratuur, dan met de 'Nibelungen'; technische en physiologische problemen hebben slechts waarde als symbolen; zij drukken zekere stoffelijke verhoudingen uit, maar tot de laatste vraag: wat dreef den scheppenden mensch? wat ontroerde den ge-

1) Untergang des Abendlandes (München 1924, 2e Aufl.) p. 285, 286.

nietenden mensch? dringt geen technische formuleering door.

Wij legden reeds den nadruk op het aanvankelijk volkomen intuitieve karakter van ieder schoonheidsoordeel. Wanneer wij nu de voorafgaande algemeene principes willen toepassen op het film-vraagstuk, moeten wij eerst constateeren, dat de tijd nog niet voorbij is, waarin men zich zelf dat intuitieve schoonheidsoordeel nog niet waagde te bekennen. Er is op het gebied der aesthetische ontroering oneindig meer conventioneele remming dan men gewoonlijk geneigd is aan te nemen, zoo ook bij de film; toen men zich dan eindelijk aan den intuitief beseften invloed van de filmschoonheid niet meer kon onttrekken, verzette men zich toch nog tegen de bewuste waarmaking van dien invloed. Men behoeft slechts nog eens de vermaarde 'Stemenquête' in de herinnering terug te roepen, om de evidentie van dezen intellectueelen weerzin te demonstreeren. Men voelde zich onrustig worden, men begreep, dat het moeilijk ging de emoties van de film nog langer onder te brengen bij de detective-romans... en juist daarom verzette zich de intellectueele trots, die zich steeds het veiligst voelt bij een welingedeelde, volgens van ouds bekende normen geklassificeerde wereldorde.

Dit alles is uiterst menschelijk; maar niettemin, wij hebben het onloochenbaar intuitief oordeel in zijn vollen omvang te aanvaarden en thans ook te analyseeren. Ook de leek op filmgebied, zelfs de bevooroordeelde, ervaart bij het zien van een werk als 'De Moeder' van den russischen cineast Pudowkin de machtige orde, de tragische schoonheid, de gesloten eenheid; ook al beseft hij niets van de groote technische overwinningen, waarvan die film het resultaat is, hij zal zich niet kunnen verzetten tegen de suggestie van het beeldvlak, dat voor hem plotseling het onstoffelijk wonder schijnt, omdat de stof door een groot kunstenaar beheerscht wordt. De 'film-aesthetiek' heeft geen andere taak, dan deze ontroering, nadat zij intuïtief aanvaard is, ook in de sfeer der bewustheid aanvaardbaar te maken, door haar oor-

sprong op te sporen, te beschrijven en te verklaren.

Orde, schoonheid, eenheid veronderstellen een scheppend centrum, een het geheele werk omvattende persoonlijkheid. Zoodra ergens orde, schoonheid, eenheid in de stof ontdekt wordt, beteekent dit, dat de aanschouwende persoonlijkheid een scheppende persoonlijkheid in de stof terugvindt. Wanneer men in de film dit scheppend centrum zoekt, vindt men dat in den *regisseur.* Men vermijde overigens dit afschuwelijk-onjuiste woord, hoewel het nog vrijwel algemeen gebruikelijk is; het duidt slechts zeer onvoldoende aan, in welke verhouding deze persoonlijkheid tot het filmopus staat. 'Regisseur' is een tooneelterm, een tooneel-functie, die een geheel andere ontwikkelingsgang achter den rug heeft. De tooneelregisseur *kan* zich opwerken tot een zeer zelfstandig kunstenaar, voor wien de dramatext niet veel meer dan een voorwendsel is. (Een voorbeeld van een dergelijke zelfstandigheid is b.v. Erwin Piscator, de sensatie van een berlijnsch tooneelseizoen. De toeschouwer voelt onmiddellijk, dat zijn tooneelregie nauwelijks meer een vertolking blijft, maar veeleer 'Selbstzweck' geworden is; en, merkwaardig genoeg, maakt Piscator daarbij een overvloedig gebruik van de... film!) Maar voor den tooneelregisseur is deze zelfstandigheid geen vereischte; hij kan ook een zuiver bemiddelende factor zijn.

'Regie' is niet datgene, waaraan wij het wezen van den scheppenden filmkunstenaar herkennen. Iemand kan een voortreffelijk filmregisseur zijn en een zeer slecht 'cineast' (om weer het betere woord van Delluc te gebruiken). Een zeer treffend exempel vindt men in Fritz Lang en zijn laatste werk, 'Metropolis'. Niemand zal kunnen ontkennen, dat Lang ook hier een filmregisseur met groote capaciteiten is; maar, terwijl hij zich in de 'Nibelungen' bovendien een goed cineast toonde, keerde hij in 'Metropolis' tot de bombast van één zijner vroegere experimenten, 'Der müde Tod', terug. Dit zijn geen detailquaesties, zooals men wel gemeend heeft; dit is een doodzonde. Wat bij 'Der müde Tod' verklaarbaar en

daarom te verontschuldigen was (men proeft het experiment, de worsteling om den vorm, die nog geen voorgeschiedenis heeft!), wordt in 'Metropolis' ondraaglijk, omdat deze misvatting in het huidige stadium niet meer veronschuldigd kán worden. De oorzaak: in de 'Nibelungen' verwerkte Lang een gegeven, dat in zichzelf, thematisch reeds, de orde bevatte; Lang, de eminente regisseur, had dit gegeven via een alleen voor de film *omgewerkt* scenario te verstoffelijken; de idee, het groote verderf, dat de Nibelungenschat om zich zaait, wist hij daarbij zeer gelukkig te bewaren. Dit was een groot voordeel. In 'Metropolis' echter stond hem slechts het meer dan middelmatige manuscript van Thea von Harbou ten dienste, dat bovendien ook en passant nog als middelmatige roman verscheen. Er was geen idee; en het blijkt, dat Lang ten eenenmale de kracht gemist heeft om hier, waar hij al zijn regisseurstalenten den vrijen teugel kon laten, die idee zelf te creëeren en over de stof te doen heerschen.

In dit verband dringt zich onmiddellijk de vraag op: is dan niet de scenarioschrijver het scheppend centrum? Is niet het moment, waar de algemeene aesthetische principes voor de film geldigheid verkrijgen, in het filmmanuscript te zoeken?... Men kan die vraag nog eens met het voorbeeld Fritz Lang beantwoorden. In de 'Nibelungen' was Lang een goed cineast, omdat hij een gegeven idee adaequaat vermocht te materialiseeren; hij voldeed aan zijn filmkunstenaarschap door een goede film te maken, door eerst het Nibelungendrama *als film te zien* en het daarna *als film te scheppen.* Lang had ook 'Metropolis' als film kunnen zien, wanneer hij in staat geweest was het belachelijk-schematische, cerebraal in elkaar gestampte manuscript in zijn vormgeving te verloochenen. Maar hij sloeg het zien over; 'Metropolis', dat voelt men aan alle kanten, *is nooit als totaliteit door een cineast gezien;* het is overgebracht van het scenario in de stof, het essentieele moment der scheppende omzetting is vergeten.

Het blijkt dus dat wij, wanneer wij uitgaan van het alge-

meene aesthetische principe: de eenheid van het kunstwerk, het uitstralingspunt vinden in den cineast. Hij voltrekt de door hem geziene totaliteit tot een stoffelijk resultaat: het typisch criterium voor den kunstenaar, die het kunstwerk tot stand brengt. Hij is te onderscheiden zoowel van den regisseur als van den scenarioschrijver, al is het mogelijk, waarschijnlijk en misschien wenschelijk, dat zijn persoon met één van beide functies samenvalt, (er zijn echter films denkbaar, die een regisseur en scenarioschrijver in den gewonen zin kunnen missen). In den cineast wordt de film een orde, een gematerialiseerde schoonheid, een besloten eenheid; en in den cineast tevens (hier blijkt de ondergeschikte waarheid van het technische standpunt!) verovert de film het recht op een eigen, zelfstandige vormgeving, op een eigen technische basis. De mogelijkheid algemeene aesthetische principes op de film toe te passen, vindt men dus in het scheppend centrum, den cineast. Met de ontwikkeling van de film als kunstuiting gaat de ontwikkeling van dit eenheidsbesef parallel. Het is onnoodig hier nog eens de geschiedenis van de cinematographie vanaf de gebroeders Lumière op te halen; er bestaat over deze materie reeds een gansch litteratuur en deze evolutie mist inderdaad niets van de romantiek, die aan een dergelijk proces gewoonlijk verbonden is. Men ziet het bewegende plaatje al heel spoedig onder de machtige suggestie van het tooneel komen; men zoekt een tijdlang, geleid door begripsverwarring, dat actie, dynamiek gelijk te stellen is met tooneelspelen, het begeerde centrum in den acteur, van wien men nu verlossing van het verlitteratuurde tooneel in de zuivere actie verwacht. (De massaproductie der filmindustrie vertoont ook tegenwoordig nog alle sporen van die verwachting). En gedeeltelijk hebben zij, die hun hoop richten op het menschelijk organisme gelijk; het bewegend gezicht, het tragisch gebaar, zooals het instrument worden kan onder de steeds varieerende waarneming door de photographische lens, is één der bruikbaarste middelen gebleken, waarmee de dynamisch-visueele vorm gediend

kon worden. Zelfs kan de acteur het geheele aesthetische effect van een film zóó in zich opzuigen (men denke aan Charlie Chaplin!), dat de toeschouwer de eenheid alleen in hem vertegenwoordigd ziet; 'Kean' zou nergens genoemd zijn, wanneer Mosjoukine de orde, die buiten hem, overal zeer problematisch is, niet in zijn trekken had geconcentreerd. Maar dit neemt niet weg, dat de acteur nooit het centrale punt kan uitmaken, waaraan wij het recht ontleenen, niet alleen schoonheid in de film te ontdekken (die ontdekking geschiedt immers, zonder eenige theorie, intuïtief), maar ook haar zelfstandigheid te verdedigen.

Zelfstandig zijn is anders zijn. Van orde, schoonheid, eenheid komt men tot de vraag: hoe werd die orde tot stand gebracht, hoe werkt die schoonheid op den receptieven mensch in, hoe openbaart zich die eenheid? Of, met andere woorden: waar een kunstvorm zelfstandigheid voor zich opeischt, moet zij een technische autonomie bezitten. Terwijl de aesthetica voor de geaardheid van orde, schoonheid, eenheid onverschillig is, zoolang zij zich met het schoonheidsoordeel op zichzelf bezig houdt, dat immers in de veelheid der vormen steeds de eenheid opzoekt, moet zij de technische hoedanigheden wel degelijk overwegen, zoodra zij de kunstuitingen in hun verscheidenheid beschouwt. Waar de kunsten uiteengaan, zoekt men de 'Eigengesetzmässigkeit'; wij drukten dit vroeger uit door de omschrijving, dat het technisch standpunt in een bepaalde sfeer geldigheid bezit. De psychologische gang der aesthetische bewustwording is deze: schoonheids-emotie, rationaliseering van de geaardheid der schoonheids-emotie (waarom vind ik mijn indrukken schoon?), rationaliseering van de schoonheid zelf (wat is schoonheid?). Het psychologische rationaliseeringsproces is dus het omgekeerde van de hier gevolgde gedachtengang; wij kwamen van algemeene aesthetische principes tot de bijzondere principes van iedere kunstuiting op zichzelf, terwijl psychologisch de bewustwording van het bijzondere tot het algemeene komt. Door deze omkeering kon de nadruk vallen op de

samenhang van alle schoonheidsuiting; pas nadat wij dien samenhang ook in de film, in haar eenheid, in haar scheppend centrum, den cineast, geconstateerd hebben, kunnen wij de begrenzing der filmkunst tegenover de andere kunsten, haar autonomie dus, analyseeren.

Door het algemeen aesthetisch oordeel over de film is eigenlijk al de onhoudbare meening, als zou hij een 'korter en gemakkelijker wijze van opneming' zijn, weerlegd. Iedere vorm, die door de termen orde, schoonheid, eenheid gequalificeerd kan worden, dus ook de cinegraphische vorm, veronderstelt bij het receptief individu een orgaan voor die orde, schoonheid, eenheid. Men zou dus hoogstens kunnen zeggen, dat de film in dit overwegend industrieel stadium door de verregaande oppervlakkigheid van het meerendeel zijner producten de meeste aanleiding geeft tot korte en gemakkelijke opneming; maar dit is geen kenmerk van de cinegraphische vormgeving. Het is bekend genoeg, dat oudere, met de film niet vertrouwde individuen, die zich geheel aangepast hadden aan de wereld-zonder-film, zelfs dikwijls de grootste moeite hebben eenigszins met de andere optische dispositie vertrouwd te worden. De fabelachtige populariteit van Movies en Kientopp is geenszins een gevolg van een bijzondere toegankelijkheid der cinegraphische expressie, maar van de simplistische sentimentaliteit, de goedkoope moraal en de tweede-rangs perversiteit, waarmee de industrie die expressie hoofdzakelijk opvulde. Principieel echter staat de film ook in dit opzicht als gelijkwaardige naast de andere kunsten, dat hij van den receptieven mensch een aesthetisch ontwikkelde ontvankelijkheid vergt. De geestelijke plebejer ziet werkelijk niet alleen in de *film* het plebeïsche!

'Le cinéma....., nous oblige à imaginer ou à deviner l'intérieur par l'extérieur.'[1)] De innerlijke bewogenheid opsporen door het uitwendig rhytme: ziedaar het elementaire vermogen van den filmkunstenaar. De vor-

1) Dominique Braga in 'Cinema' p. 136.

men, waaronder de film dit programma tracht te verwerkelijken, zijn eenig; of zij superieur zijn aan andere vormen is een vraag van zuiver tijdelijk karakter. Men heeft het vermoeden uitgesproken, dat de uitvinding der cine-matographie eenzelfde revolutie in het wereldbeeld zou beteeken en als vroeger de boekdrukkunst.[2)] Aan deze speculatieve droomgezichten, die op zichzelf zeer interessant kunnen zijn, heeft de aesthetica echter geen behoefte; zij kan volstaan met aesthetische gelijkwaardigheid. Zij vraagt niet naar een hooger zijn, maar uitsluitend naar een anders-zijn.

In welk criterium vindt men nu dit anders-zijn, dat de film onverbiddelijk op zichzelf aanwijst?

Wij noemden de film den *dynamisch-visueelen* kunstvorm; haar expressie noemen wij het *visueel rhytme.* In deze termen ligt de zelfstandigheid opgesloten, waaraan geen vage overeenstemming met andere kunsten iets kan veranderen; ja, juist in deze gedeeltelijke verwantschapskenmerken vindt men steeds ondubbelzinniger het anders-zijn der cinematographie als geheel uitgedrukt.

Het woord ‘rhytme’ behoeft, op de film toegepast, een nadere verklaring. Niet iedere opeenvolging van beelden, zelfs niet de nauwkeurigst afgewogene, manifesteert als totaliteit datgene, wat men onder het filmrhytme verstaat. Filmrhytme is de stofuitdrukking in de film van menschelijke bewogenheid; het beteekent dus *opeenvolging* van beelden, binnen het raam van het beeldvlak (physisch), maar ook *samenhang* van voorstellingen (psychisch). Deze twee factoren zijn te onderscheiden, maar evenzeer onscheidbaar. De litteratuur heeft dezelfde vrijheid, dezelfde mogelijkheid ruimtelijke beperkingen te overwinnen; maar zij laat juist het visueele beeld, dat zich onvermijdelijk ook als begeleidend verschijnsel bij den lezer voordoet, aan de fantasie over. Het woord is een medium, dat in de eerste plaats aan een intellectueele conventioneele verstaanbaarheid gebonden is en pas daarnaast schoonheidsemotie overbrengt. De film daarentegen spreekt onmiddellijk door het beeld; het intellectueele werk wordt aan den toeschouwer overgelaten.

2) Lionel Landry in ‘Cinema’. (Les Cahiers du Mois 16/17) p. 49.

Vergrooting, langzaam werkend apparaat, ‘flou’, zijn derhalve stoffelijke analogievormen van aaneengeschakelde zielstoestanden; zij materialiseeren datgene, wat de kunstenaar, het scheppend centrum, aan spanning, aan traagheid, aan onaardschheid of wat ook in zijn objecten ontdekte.

Filmrhytme is dus steeds visueel, en daarom geen litteratuur. Meer onvolledig dan onjuist is het, het filmrhytme een dramatische uiting te noemen; de geschiedenis van het woord ‘drama’ beperkt de beweging zoozeer tot den mensch, dat een begripsverwarring ontstaat, wanneer men ook de film, waarin het levenlooze ding evenveel handelingswaarde heeft, onder dezen naam tracht te vangen. Dramatisch in den technischen zin van ‘tooneel-dramatisch’, dit behoeft nauwelijks nog eens herhaald te worden, is de film natuurlijk nooit en nergens; maar ook daarom verdient het de voorkeur niet van ‘filmdramatiek’, maar van ‘filmdynamiek’ te spreken.

Ten slotte: de film en de beeldende kunst. Men behoeft niet meer aan te toonen, dat de definitie: film is beeldende kunst, geheel zinneloos is, omdat men daarbij het moment der beweging totaal negeert. Nogmaals ziet men hier de cinematographische vormgeving krachtig haar eigen rechten vragen. Tusschen statische photographie en kinetische photographie ligt de scheidslijn: in de beweging pas, in de rhytmische opeenvolging, krijgt het oog de beschikking over een nieuw stoffelijk symbool voor een zielsproces. Het filmbeeld bestaat alleen als symbool in afhankelijkheid van het voorafgaande en het volgende; want hierin bereikt de film de illusie, dat een reeks van statische momenten een kinetische golf is geworden. Ook de scherpzinnige Moholy-Nagy in zijn boven aangehaald boek (dat op het standpunt der ‘Gegenstandslose’ schilderkunst staat en dus, qua talis, reeds andere onderscheidingen dan de onze schept) brengt dit probleem vaag en onduidelijk onder woorden, wanneer hij schrijft dat de nieuwe optische en technische instrumenten ‘das statische Bild *langsam* - wenn auch

nicht überall - in das kinetische um(wandeln).' Dit 'langsam' (en het geheele, verder zeer merkwaardige boek schiet hier te kort) drukt volstrekt niet uit, hoe essentieel de scheiding tusschen photographie en film is. Ook al wil men in de statische photographie het kunstelement ontdekken: voor de film is photographie middel; zij kan niet meer zijn dan de zichtbare uitstippeling van de beweging; *kinetisch en statisch sluiten elkaar, als vormsymboliek, uit.* De 'Eigengesetzmässigkeit' komt niet aan de twee door Moholy gefixeerde polen 'Gestaltung' en 'Darstellung' toe, maar aan het statische en het kinetische.

De zelfstandigheid valt voor de film, dit laat zich niet meer loochenen, samen met de omschrijving van zijn vormgeving als een dynamisch-visueele. Het oog vangt den tijd op in het beeldenrhytme; deze beeldorde geworden tijd is het materiaal van den cineast; hij maakt *den* tijd tot *zijn* tijd, door aan de opeenvolging der beelden zijn dynamische spanning te geven. De cineast is de ideëele, de cinematographie de materiëele voorwaarde tot het ontstaan van den dynamisch-visueelen kunstvorm. Wij legden er in den beginne den nadruk op, dat een 'filmaesthetiek' iedere filmrichting behoort te omvatten. In de technische veelheid streeft de aesthetica naar eenheid; zij zoekt in de kunstuitingen den kunstvorm, in de kunstvormen de kunst. Daarom heeft de aesthetische beschouwing niet van technische verschillen uit te gaan, maar deze slechts als normen op te nemen in haar gedachtengang. Een cowboy-drama en een experiment van Viking Eggeling staan, beoordeeld naar de algemeen-aesthetische principes, waaruit zij geboren werden, oneindig verder van elkaar af, dan 'Dr. Caligari' en het litteraire expressionisme; dit is de eerste (of, als men wil, de laatste) gevolgtrekking, waartoe de aesthetica komt, een gevolgtrekking, die dus boven de technische onderscheidingen uitgaat. Pas daarna vindt men in het anders-zijn van den cinematographischen vorm het gemeenschappelijke, waardoor de uiteenloopendste film-phaenomenen zich tegenover de andere kunsten onder-

scheiden.

Zoo blijkt de aesthetica datgene, wat men gemakshalve dan letterlijk en in het bijzonder ‘film-aesthetiek’ zou kunnen noemen, als het moment der technische onderscheiding in zich te bevatten.

Men heeft waarschijnlijk onder deze grensbepalingen een kunstvorm gemist, die juist met de film parallel pleegt te gaan in zijn spectatoriale verwerkelijking: de muziek. Dit thema is echter een afzonderlijke behandeling waard.[1)] Men herinnere zich in dit verband slechts de woorden, die Moussinac aan dit vraagstuk wijdde: ‘En attendant l'heureux avènement du poème cinégraphique il est, et même après cet avènement, il restera légitime qu'on tente d'*associer* la musique et l'image, qu'on crée le film musical.’[2)] Associatie; in deze uitdrukking ligt opgesloten, dat men het samengaan van film en muziek, dat op een primitief-sensueele, maar ook op een bewust artistieke basis kan berusten, bij een principieel onderzoek naar aesthetische verhoudingen in de cinematographie moet afscheiden van de zuivere filmproblemen. Het spreekt vanzelf, dat dit alleen geldt voor een theoretische beschouwing achteraf, zooals de aesthetica die wil geven; deze houdt slechts rekening met mogelijkheden, niet met de huidige realiteit, waarin dat samengaan doorgaans onmisbaar schijnt en zelfs, als bij ‘Potemkin’, tot schoone resultaten leidt. Het ideaal van een ‘zuivere kunst’, waaraan de aesthetica haar principes ontleent, zal, ook wat de film betreft, steeds slechts een richtinggevend parool blijven voor den kunstenaar, maar ook daarom steeds een levenscheppend contrast met de werkelijkheid. Hoe het ook zij: de rhytmen van film en muziek hebben alleen in dit opzicht overeenkomst, dat zij... rhytme zijn. Het is waarschijnlijk, dat deze elementaire overeenkomst het samengaan vergemakkelijkt; maar dit is nog geen motief om visueel en akoustisch rhytme, die volgens geheel verschillende wetten psychische verhoudingen sym-

1) Vgl. het hoofdstuk ‘Rhytme en Vorm’.
2) Naissance du Cinéma, p. 43.

boliseeren, over één kam te scheren. Ook tegenover de muziek geldt het beginsel, dat de film, om aan zijn aesthetische roeping te kunnen voldoen, uiteindelijk op zichzelf is aangewezen.

‘Rhytme’ en ‘vorm’

Als dynamisch-visueele kunstvorm, als zichtbare bewegingskunst derhalve, staat de film in een zeer bepaalde verhouding tot den dynamisch-akoustischen kunstvorm, de muziek, eenerzijds, en den statisch-visueelen kunstvorm, de beeldende kunst, anderzijds. Die verhouding is echter nergens een inbreuk op de zelfstandigheid van de film; zij bevestigt juist zijn zelfstandigheid. Want telkens, wanneer men den indruk van een film beeldend tracht vast te leggen in taalsymbolen, die ‘rhytme’ of ‘beeld’, muzikale of picturale emotie, klakkeloos aan den nieuwen vorm opdringen, ontstaat bij den objectieven mensch een onvolledigheidsgevoel; iets wordt steeds voorbijgegaan, iets ontsnapt, wordt vluchtig en twijfelachtig, omdat de woorden der andere kunsten niet toereikend zijn. Het verband tusschen film en ‘verwante’ kunsten is geen contact, dat zich laat fixeeren aan vaste punten; het verband moet herleid worden uit een geestelijken ondergrond, een ondeelbaarheid, een gevoel. Rhytme is niets dan in de stof ‘beweging’ geworden leven, vorm is niets dan in de stof ‘grens’ geworden leven. De stoffelijke uitingen nu loopen uiteen en zijn te onderscheiden; de bron echter, het *levensgevoel,* dat de stof van noode heeft om zich te manifesteeren, maar uit die stoffelijke manifestatie nooit herleid kan worden, omdat het, als de bron der voorstelllingen, zelf onvoorstelbaar is, is de alleen in gebrekkige beelden uit te spreken eenheid van alle stoffelijke symbolen in hun voor-stoffelijke idealiteit. Men spreekt over een ‘inwendig rhytme’ van den geest en men bedoelt met dien magischen term dat onvoorstelbare leven, dat zich nog niet aan de stof heeft prijsgegeven, om ‘uitwendig rhytme’, bewegingsorde van klanken of beelden, te worden. Men spreekt van een ‘innerlijken vorm’ en men bedoelt het onvoorstelbare gevoel, dat zich nog niet aan de stof, als grens, heeft waar gemaakt, om de beperktheid van den stoffelijken vorm te ondergaan. Wij kennen slechts door de veelheid van het stoffelijke, door

de gedifferentieerdheid der symbolen, de eenheid van den geest, de ondeelbaarheid van den bron. De vele werken betrekken wij onmiddellijk op den éénen mensch, die ze geschapen heeft; zij zijn als zoovele voorstellingen, die naar het onvoorstelbare wijzen, dat in de stof het onontbeerlijke medium vindt, om zich mee te deelen. Dat wij kunstvormen herleiden tot 'de' kunst, vindt zijn oorsprong in ons verlangen naar het onvoorstelbare, naar den vormeloozen ondergrond van het alleen in vormen kenbare. Dat wij gelijkenissen schrijven over de symphonische werking van een schilderij en de plastische waarde van een symphonie, beteekent, dat wij beweging en grens van het geziene en gehoorde als slechts voorloopige aanduidingen beschouwen van een grond-rhytme, een grondvorm, die zich echter verder niet laat omschrijven. Zoo is de stoffelijke uiting in al haar gedifferentieerdheid, als ruimtelijke grens, als tijdelijke beweging, een noodzakelijke verdeeldheid der middelen, die niettemin onverbrekelijk aan de onvoorstelbare eenheid, het inwendig rhytme, den inwendigen vorm, verbonden is.

De onderscheiding in dynamische en statische kunstvormen is één der noodzakelijke verdeeldheden, waartoe de stoffelijke openbaringsdrift aanleiding geeft. Het levensgevoel, het zielsbeeld, is dynamisch noch statisch; het is de onvoorstelbaarheid zelve. Het mysterie van samenhang en continuïteit in het zieleleven der persoonlijkheid, die zich aan de ontelbare stoffelijke mogelijkheden kan overgeven zonder te versplinteren, laat zich slechts in beelden verhalen, wier ontoereikendheid onmiddellijk aan het licht komt, terwijl toch zonder dit mysterie alle stofopenbaring als zinneloos zou moeten worden verworpen. De stoffelijke beelden der kunstenaars worden bemind om datgene, wat hen aan de natuur onttrekt, wat hen voor den kunstgevoelige onstoffelijk maakt.

Wie dynamische en statische kunstvormen onderscheidt, spreekt dus over *stoffelijke* symbolen. Aan het levensgevoel, waarop zij beide betrokken worden, is iedere

physische onderscheiding vreemd; terwijl rhytme en vorm, als stofuitdrukking, door de waarneming worden uiteengehouden, vallen inwendig rhytme en innerlijke vorm samen, omdat zij geen waarnemingsobjecten zijn. Het is hetzelfde, of men van den geest zegt, dat hij levens*rhytme,* dan wel, dat hij levens*vorm* is. Het is hetzelfde, of men den geest met een stroom dan wel met een meer vergelijkt; het blijft een vergelijking, die slechts waar is, voorzoover zij op een stoffelijk symbool betrokken wordt.

Ziehier dus de diepe zin van schijnbare paradoxen als picturale poëzie, muzikale plastiek, architectonische muziek,... beeldende of dramatische filmkunst, door het symbolisch karakter der stofuitdrukking aangewezen. Het is ons in laatste instantie niet om de stoffelijke veelheid te doen, maar om het substraat der stoffelijke veelheid. Rhytme en vorm gaan in de stof uit elkaar, omdat zij in tijd en ruimte een ondeelbaarheid en onvoorstelbaarheid als *teeken* voorstellen.

De film is een nieuwe uitdrukkingsmogelijkheid, omdat zijn stoffelijke verschijning in de wereld der zintuigen niet met de beelden van muziek of plastiek is aan te duiden. Het rhytme der cinegrafie is visueel, tegenover de muziek, haar zichtbaarheid is rhytmisch, tegenover de beeldende kunst. Het stoffelijk teeken, waardoor wij een film kunnen scheppen en opnemen, is dus zelfstandig; het vereenigt op ongekende wijze elementen der zintuigelijke waarneming. Uit de stroomende filmbeelden herleiden wij de voor-stoffelijke idealiteit, die zich door rhytme noch vorm laat uitdrukken, langs de waarneming van de visueele beweging. De zichtbaarheid wordt beweging, de beweging wordt zichtbare grens. Deze eigenaardige verbinding stelt haar bijzondere eischen. Iedere voorbarige oplossing in de richting van de (niet-visueele) muziek of de (niet-dynamische) beeldende kunst is daarmee uitgesloten. Immers, juist, omdat de onderscheiding der kunstvormen dáár gelden moet, waar zij gelden màg, n.l. als voorstellend stoffelijk sym-

bool van een onvoorstelbare geestelijke bron, is het onverbiddelijk onderscheiden der menschelijke scheppingsvormen de eenige weg, om tot het inzicht hunner betrekkelijke onbelangrijkheid tegenover die geestelijke bron te komen. Voor den kosmos als geheel heeft het niet de minste blijvende beteekenis, of een mensch zijn aandoeningen schrijvend, schilderend, componeerend of filmend door de stof tracht over te brengen op anderen: dat is de *onbelangrijkheid* der kunstvormen en hun onderscheidingen. Maar tevens is de kosmos zonder al deze verbijzonderingen een levenloos nihil, waarvoor elk beeld terugschrikt: dat is de *onontbeerlijkheid* der kunstvormen en hun onderscheidingen. Daarom eischt men van de film, dat zijn middelen zuiver en onafhankelijk zullen zijn, nu die middelen eenmaal bestaan. Zij zijn even onbelangrijk als die der andere kunsten, zij zijn even onontbeerlijk. Zij hebben slechts hun bijzondere symbolische taak, die door hun bijzondere zintuigelijke combinatie wordt voorgeschreven, te vervullen.

Hoe onderscheidt zich het filmrhytme, het rhytme der zichtbare beelden dus, van het rhytme der muziek, het akoustische?

Terwijl de physische analyse thans in staat is door trillingsgetallen gezicht en gehoor in een onmiddellijk physisch verband te brengen, begint en eindigt de aesthetica bij het *beeld.* Zij heeft de zintuigelijke gewaarwordingen niet in factoren te ontbinden, maar als synthesen te beschouwen. Voor haar is de organische eenheid van het stoffelijk symbool louter als eenheid te behandelen, omdát het symbool is, symbool van een onvoorstelbare ondeelbaarheid, het zielsbeeld. Zichtbaarheid en hoorbaarheid blijven als symbolen daarom steeds scheidbaar, omdat zij beeldend onderscheiden worden. Zij dringen zich aan ons op als beelden van verschillende compositie, als teekenen van verschillend gehalte.

Het ontstaan van de film is dus een beeldende revolutie. Niets meer, niets minder. Geen revolutie van de gangbare wereldbeschouwing, maar een revolutie in de gangbare symbolische beeldvermogens. Zoo moet ieder beeld-

vermogen een onbewust beleefde of bewust ervaren revolutie geweest zijn... De mensch slaagt er hier in, door de groeiende stofbeheersching, die hij zich te veroveren weet, het twee-dimensionale beeld los te maken van zijn statische rust, de beweging, de tijd, als werkzaam element in te schakelen in het gezichtssymbool. Zoo doet zich in een gecompliceerde periode als het eind der negentiende eeuw een bij uitstek primitief verschijnsel voor, alsof niet jaren en jaren ons van den oertijd scheidden: de mensch speelt als een kind met zijn eigen ontdekking (het bewegende plaatje). Een bewijs te meer, dat de 'vooruitgang' slechts een complicatieproces is, een veroveringstocht op de stof, geen geestelijke groei, een tempo-, geen intensiteitsverheviging.

Zoodra men echter ingezien had, dat de zichtbare beweging een nieuw, onafhankelijk symbool van het onvoorstelbare kon zijn, zocht men den aard dier beweging vast te leggen. Men heeft gemeenplaatsen gehoord als die, dat het filmrhytme nu bij uitstek het symbool van de snelheid des tijds zou zijn. Een figuur als Cavalcanti bewijst het tegendeel. De film is geen snelheid; slechts het stoffelijk symbool is snelheid. Maar men zocht tevens het verband met het oude rhytme der *muziek,* dat een plotselinge wederopstanding scheen te vieren in de regionen der zichtbaarheid. Men heeft getracht de muziek in kleurfactoren te vertalen; de 'film musical' ontstond. André Obey maakte Claude Debussy in een kleurenrhytme zichtbaar...

In de ontwikkelingsgang van akoustisch en visueel rhytme, beide zelfstandige symbolen van het onvoorstelbaar zielsbeeld, komen twee merkwaardige parallellen voor, die beide samenhangen met de ontwikkeling der negentiende-eeuwsche techniek. Op beide gebieden staan oorspronkelijk *scheppend* en *reproduceerend* kunstenaar los van elkaar, náást elkaar. De scheppende kunstenaar bezit niet de machtsmiddelen, om zijn creatie als realiteit voorgoed vast te leggen; hij heeft daarvoor de herhaalde, individueel te interpreteeren reproductie noodig. Opvallend is daarbij, dat, terwijl de parallel

volkomen zuiver blijkt, de verhouding in het aantal der *voortbrengselen* geheel onevenredig is, althans in de west-europeesche cultuur. Tegen de ontelbare componisten en de ontelbare 'uitvoerende' kunstenaars, de heldenschaar der Bach's en Paganini's, staat als representant van het visueel rhytme nauwelijks iets anders dan... de chineesche schim![1)] Het visueel schoonheidsgevoel richtte zich gedurende eeuwen bijna uitsluitend op het statische symbool der schilderkunst; de primitieve, brokkelige ontroering, die wij ons herinneren uit den kindertijd, het macabere dansen van de schaduw voor de flakkerende kaars, de geheimzinnige stem van den 'explicateur' achter het scherm, zij bleven veronachtzaamd en gebrekkig. De twee-dimensionale expressie vermocht zich hier zonder de hulp der techniek niet van de silhouette te bevrijden.

Zoowel voor de ontwikkeling van het akoustisch als van het visueel rhytme bracht de groei der techniek een omkeer. Met de *grammophoon* werd de mogelijkheid der mechanische muziek geschapen[2)]; de *film* bracht de mogelijkheid der mechanische bewegingszichtbaarheid. Dit beteekende zoowel voor akoustisch als visueel rhytme de mogelijkheid een rhytmische schepping voorgoed in de stof vast te leggen, tevens de mogelijkheid, het rhytme van de beperktheid der uitvoerende individuen te ontdoen. Tegelijkertijd echter openbaarde zich een eigenaardige omkeer in het tempo van den parallelgang der akoustische en visueele ontwikkeling, die psychologisch uiterst verklaarbaar is. Want terwijl de film in zijn meest primitieve gestalte de wereld veroverde en bij de maand in technische volmaaktheid toenam, bleef de mechanische muziek achter; terwijl de film een massale cultuurfactor werd, bleef de mechanische muziek binnen

1) Als voorlooper van de absolute film zou men b.v. de kaleidoskoop kunnen noemen.
2) Derhalve principieel te scheiden van de radio, die alleen een reproductiemogelijkheid vertegenwoordigt, nog geen nieuwe aesthetische gezichtspunten opent.

de bescheiden grenzen van het experiment. De grammophoon, als massa-factor, is, nog steeds, een min of meer gebrekkig reproductiemiddel, legt dus wel scheppingen vast, maar voegt slechts bij uitzondering nieuwe scheppende mogelijkheden toe. Kennelijk sprak hier de verhouding der psychische *behoeften* mee. De mechanische muziek, in beginsel even rationeel als de mechanische bewegingszichtbaarheid, had niet dien honger te verzadigen, waaraan de film tegemoet kon komen. De dualiteit van scheppend en uitvoerend kunstenaar, in wezen een primitivisme, kon ook zonder de technische volmaking der negentiende eeuw de eischen van het gehoor completer bevredigen dan die van het gezicht. Het notenschrift was een bruikbaar, zij het willekeurig medium, dat een schematische brug sloeg tusschen componist en 'musicus'.

Een poging, om de 'partituur' als medium ook op visueel gebied in te voeren, is het experiment der 'Reflektorische Lichtspiele' van Ludwig Hirschfeld-Mack, die daarmee een al door Newton aangeroerd probleem tot verwezenlijking bracht. Mack maakt, zooals hij zelf zegt, gebruik van 'der bewegte farbige Punkt, die Linie und die Flächenform.' De chineesche schim, ontdaan van de natuurlijke voorstelling, gecombineerd met de intensiteit der kleuren en vervolmaakt door de projectietechniek, vond in deze visueele partituur een overgang naar de mechanische bewegingszichtbaarheid, de absolute film, die de partituur uitschakelt, zooals de ideale grammophoon het notenschrift overbodig maakt. Grammophoon en film vormen dus beide de afsluiting van een ontwikkelingsgang, die van de akoustische en visueele dualiteit van scheppend en uitvoerend kunstenaar leidt naar beider eenheid in het mechanisch vastgelegde kunstwerk.

Gezicht en gehoor zijn beeldende symbolen van het onvoorstelbare. In de ontwikkeling hunner stoffelijke uitdrukkingsmaterialen is een analogie te bespeuren, die echter geenszins een identificatie is. De analogie is

alleen psychologisch vast te stellen. Akoustisch en visueel rhytme bedienen zich van beeldende eenheden, die *analoog* door de mechaniseering der uitdrukkingsmiddelen worden omgevormd, zonder daarom *gelijktijdig* (dit blijkt al uit de historische ontwikkelingsparallel!) of *gelijkvormig* in hun functioneele verandering te zijn. Elk naïef verband tusschen de zintuigen is een illusie; de vertaling van het akoustisch rhytme in het visueel rhytme (André Obey, Hirschfeld-Mack) blijft een omzetting, die zich slechts door een beperking tot kleur en abstractie den schijn kan geven van een wetmatige aesthetica. De grammophoon en de film zijn analoge punten in analoge ontwikkelingsgangen; *en juist op deze punten openbaart zich het essentieel verschil der symbolen van gezicht en gehoor.* Het visueel rhytme heeft het surplus van de *grens,* het symbool der uitgebreidheid; in de absolute, abstracte, voorstellingslooze film (Ruttmann, Richter, Eggeling) is nog slechts de grondverhouding, een ‘muzikale’ basis der zichtbare beweging gegeven, een ‘verloochende zichtbaarheid’ dus.

Geluid is bepaald door duur en intensiteit. Zichtbaarheid is bepaald door uitgebreidheid en intensiteit. Het zichtbare rhytme is bepaald door duur, intensiteit én uitgebreidheid. Terwijl dus muziek en film, door toon en kleur, beide duur en intensiteit vermogen te symboliseeren, heeft het gehoor geen symbool voor de uitgebreidheid. Datgene, wat men in engeren zin den vorm noemt, maar wat zich in dit verband beter door ‘grens’ laat uitdrukken, kent het akoustisch rhytme niet, kan het niet symboliseeren. Het ‘surplus’ der uitgebreidheid, dat de film wezenlijk van de muziek onderscheidt, kan daarom in de absolute film wel *verloochend,* maar nooit *geloochend* worden. Het kan in de abstracte vorm worden ontweken, maar nooit ontkend. Terwijl de mechanische muziek een volledig symbool is, is de mechanische visualiteit pas dan volledig, wanneer zij zich tot de volheid van den zichtbaren vorm wendt.

Vergelijk een abstract schilderij in zijn armelijke zuiver-

heid met een absolute film van Walter Ruttmann, die onmiddellijk boeit. Waaruit vloeit dit verschil voort?

De oplossing is te vinden in de verhouding der uitdrukkingsmiddelen. *De absolute film is de sterkste veroordeeling van de absolute schilderkunst.* Schilderkunst en film symboliseeren beide het onvoorstelbare zielsbeeld, dat tegelijk het zielsconflict is: zij beschikken daarvoor beide over eigen middelen. De schilderkunst bezit het geheele arsenaal van het tweedimensionale beeld, met zijn eigen dramatiek; voor de film heeft het beeldvlak alleen dramatisch waarde, voor zoover het het visueele rhytme dient. De absolute schilderkunst nu schakelt opzettelijk de dramatiek van den 'natuurlijken' vorm uit en verarmt daarmee het beeldend uitdrukkingsmiddel; de absolute film echter, die dramatisch wordt door het rhytme, beperkt slechts de zichtbaarheid tot een abstractie en *behoudt* dus zìjn specifiek dramatiseerend middel, het rhytme. Het is dan ook niet toevallig, dat de absolute film associaties met de 'realiteit' oproept, die aan de absolute schilderkunst geheel vreemd zijn. Het rhytme draagt immers 'realiteit' en abstractie beide; de val van een heiblok is evenzeer... val als Ruttmann's stootend vlakkenrhytme. Ruttmann zelf heeft ingezien, dat het onderscheid tusschen absolute film en realiteitsfilm niet wezenlijk is; hij heeft door zijn 'Berlin' practisch bewezen, dat de volheid van den zichtbaren vorm niets behoeft af te doen aan de scherpe rhytmiek, dat, integendeel, de aanvaarding der 'realiteit' een verrijking beteekent, omdat die 'realiteit' een bijzonder voorrecht van het gezichtszintuig is.

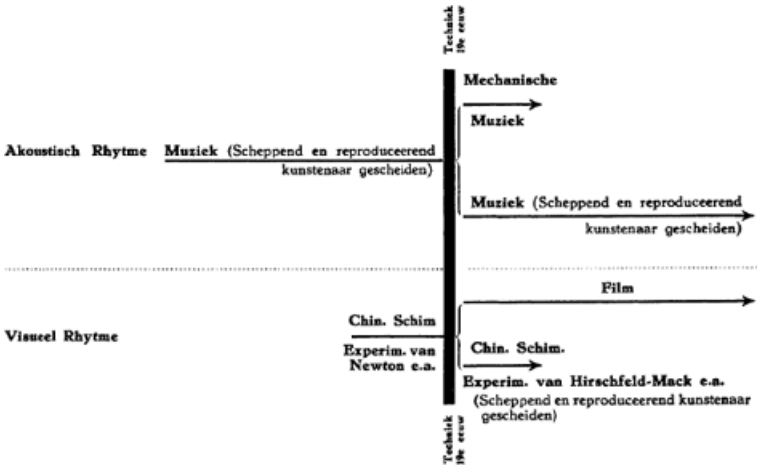
De abstracte schilderkunst brengt een schijnoplossing in de stof en is daarom een schoone curiositeit; want het leven is het onopgeloste, waarvan de kunst noodzakelijkerwijze het onopgeloste beeld moet blijven. De abstracte film echter, waarvoor het abstracte beeld slechts middel is en geen doel, toont het eigen dramatisch accent van het visueel rhytme, als machtige potentie van het ontboeide zien, dat slechts op volledige vervulling wacht.

De parallellen van akoustisch en visueel rhytme zijn analogieën, omdat zij op een zelfde onvoorstelbaar substraat worden betrokken. Het verband hunner stoffelijke symbolen blijft steeds een vergelijking, een gelijkenis. Omdat het gehoor voor de uitgebreidheid geen aequivalent heeft, is iedere klakkelooze vertaling van gezichts- en gehoorsymbolen uitgesloten.

Rhytme en vorm(grens) stellen het visueele schoonheidssymbool, dat zich voor de groote technische ontdekking van 1895 niet kon ontwikkelen, in een eigen synthese samen. De kunst wachtte hier, in tegenstelling tot de muziek, op de techniek, om te kunnen groeien... Het samengaan van de muzikale en cinegrafische symbolen *in hun gansche volledigheid,* waarvan de huidige bioscoop slechts een zeer onvolledige vertooning geeft, laat zich alleen verklaren door het onvoorstelbaar, ondeelbaar substraat, waarvoor de namen 'rhytme' en 'vorm' niet meer dan poovere teekenen zijn: de psyche, waaraan zij ontspringen, waarvan zij de kenbronnen zijn, waarvan zij kunnen worden geabstraheerd zonder gescheiden te worden. Alleen uit de *behoefte* is de film mét muziek ontstaan; alleen de scheppende intuïtie van een kunstenaar kan die behoefte veredelen. Of zal het gezichtsorgaan zich aldus ontwikkelen, dat het de stilte verdragen kan, zooals het gehoor de duisternis verdraagt bij het opnemen van muziek?

Stilte en duisternis. Uit hun verschillende waarde voor het gevoel blijkt, dat de vergelijkbaarheid van factoren nog geen psychische gelijkwaardigheid beteekent en dat het samengaan van film en muziek tot een psychologisch of historisch probleem te herleiden is. De *aesthetica* echter kan de film mèt en zonder muziek aanvaarden, zooals zij beider verband als een slechts intuïtief (door het medium der psyche) te vinden samengaan aanvaardt...

De eigenaardige splitsing en verhoudingswijziging in de ontwikkelingsprocessen van beide rhytmen, die door de negentiende-eeuwsche techniek werd veroorzaakt, zou men volgens het schema op pag 52 kunnen voorstellen. De ontwikkeling gaat van links naar rechts; de lengteverhoudingen geven (schematisch) de vruchtbaarheid der uitdrukking aan.


Techniek 19e eeuw
Mechanische
Muziek
Akoustisch Rhytme
Muziek (Scheppend en reproduceerend kunstenaar gescheiden)
Muziek (Scheppend en reproduceerend kunstenaar gescheiden)
Film
Chin. Schim
Visueel Rhytme
Experim. van Newton e.a.
Chin. Schim.
Experim. van Hirschfeld-Mack e.a.
(Scheppend en reproduceerend kunstenaar gescheiden)
Techniek 19e eeuw

Het grensgebied

Natuur en kunst zijn niet gescheiden, maar zij bepalen elkaar voortdurend. In het oogenblik, waarin de stof zich leent voor een ordening door menschenhanden, wordt diezelfde stof plotseling opgeheven tot een ander leven, maar wordt ook de intentie van den mensch prijsgegeven aan een symbool, waarover hij de volledige macht verliest. Er is geen natuur, die niet geordend wordt door menschelijke willekeur en er is geen kunst, die niet vergankelijk wordt in de grillen van tijd en ruimte. Waarom zeggen wij, dat de natuur kunsteloos is? Waarom, dat de kunst ‘onnatuurlijk’ is? Omdat er conventies zijn, die onze natuurvisie tot cliché maken, omdat er subtiliteiten zijn, die de scheppingen der kunst van de algemeene verstaanbaarheid doen afwijken. Maar onverbiddelijk blijven de dwazen de natuur anders ervaren dan de boeren, en even onverbiddelijk sleurt de natuurwet iedere subtiliteit naar den ondergang.

In de ‘gangbare’ kunsten doet men gewoonlijk, of deze onophoudelijke wisselwerking inet bestaat. De scheppingsdaad van den kunstenaar is hier zoo algemeen geautoriseerd, dat men aan zijn ‘natuurlijke’ beperktheid ternauwernood meer denkt. Het is de film, niet algemeen geautoriseerd en nog worstelend met zijn vormgeving, die in het wonderlijke grensgebied, waar natuur en mensch elkaar bepalen, opnieuw de aandacht vestigt op de eenvoudige bronnen van de emotie. Want terwijl de verkeerde film begon bij den filmacteur, den redeloozen potentaat, grijpen de cineasten, de apostelen van de zelfstandige film, thans naar de stomme natuur in haar elementairen vorm; zij fotografeeren levenlooze objecten, zij werpen zich op steden, kranen, bruggen, op traag openspringende knoppen en uit den grond barstende paddestoelen. In de wanorde der bioscoopprogramma's troffen soms plotseling de natuurgebeurtenissen als conflicten, door vertraging en versnelling van het normale cliché-verloop; in Cavalcanti's ‘Rien que les Heures’ ging het levenlooze Parijs meespelen, in

Ruttmann's Berlijn-symphonie bestond de mensch nauwelijks meer.

Waar blijft de grens tusschen document en kunst? In hoeverre observeert de man met de kamera de natuur, is hij dus het medium, waardoor de natuurschoonheid ons openbaar wordt? In hoeverre stelt hij zich als 'componist' *tegenover* de natuur, gebruikt hij de natuur, zooals de schilder de kleur en het vlak, de musicus de geluidstrilling? Wanneer wordt de kameraman kunstenaar en houdt hij op reporter te zijn?... De film leert, hoe schematisch en dor dergelijke formuleeringen worden en hoe weinig zij van de ondeelbaarheid der emotie weergeven.

Voor alles heeft de film overtuigend aangetoond, dat men niet dogmatisch moet zien en met de kunst familiaarder om dient te gaan, dan in het Rijksmuseum wel het geval is. De grootste eerbied voor de kunst immers vindt dikwijls zijn oorsprong in de grootste ongevoeligheid voor de kunst. Er zijn belangrijke kategorieën menschen, die van 'kunst' niets moeten hebben, voor zij behoorlijk eeuwig geworden is; er is in de emotie, wier ontstaan niet in een genummerden catalogus beschreven wordt, iets, dat bedreigt en angst aanjaagt. Zij vreezen van de contemporaine, nauwelijks aan het natuurleven ontsprongen kunst een aanval op hun organisme, dat in de eerste plaats behoefte heeft aan reglementeering van het dagelijksch bestaan. Van Frans Hals is geen gevaar voor een gevestigde gevoelsorde in rechtstreekschen zin meer te duchten; hij is kunsthistorisch vastgelegd en het maakt geen onderwerp van discussie uit, in hoeverre hij (mutatis mutandis) 'kameraman', 'reporter', in hoeverre hij 'componist' was. Voor de communis opinio is Hals *voorgoed aan de natuur onttrokken* en daarmee klassiek, algemeen te bewonderen object geworden.

Er is echter voor dengene, die niet in den heiligen museumeerbied voor de kunst wenscht bevangen te zijn, nergens een scherpe grens te trekken tusschen 'reproductie' (observatie der natuur) en 'compositie' (bewerking, òmwerking der natuur). Het feit, dat men ge-

bruik maakt van natuurelementen, als mensch met reproduceerende, maar óók als mensch met creatieve bedoelingen, belet het aangeven van een dergelijke grens. Zelfs, waar de meest talentlooze bruisparenfotograaf werkt, is nog een vleug van opzet, bedoeling, ...compositie noodzakelijk; waar de schilderkunst bewust 'gegenstandslos' wordt, blijft nog de associatie met de realiteit over, die belangrijker is, dan de abstracte aestheet denkt. *De natuur wordt in iedere vastlegging beperkt,* door de 'bedoeling' persoonlijk product; *de kunst blijft in iedere vastlegging aan de natuurelementen gebonden,* ondanks de 'bedoeling' van de natuur onafscheidelijk.

De filmkamera is hier een merkwaardig getuige. Zij onthult de beweging, schijnbaar objectief. Schijnbaar belicht zij een natuurproces. Schijnbaar: want de eenvoudigste beweging kan een dramatische, d.i. niet-objectieve factor worden. Niet de vraag, wàt beweegt, maar de vraag, hoè het beweegt, is voor de beteekenis van een film beslissend. De cineast moet de ontroering van den toeschouwer richten, door hem de beweging als een noodzakelijkheid, als een symbool te doen beseffen. Vertraagt hij de speelschheid van vlindervleugels, dan is reeds de traagheid een ontsnappen aan de 'natuur', een begin van dramatiek; het natuurproces wordt willekeurig gemaakt, het tempo wordt menschenwerk. Versnelt hij den groei der paddestoelen, dan pleegt hij reeds geweld aan het groote natuurrhytme, door een onmerkbaar voortschrijden in momenten samen te dringen. Een stap verder, en de compositie overheerscht. In het Berlijn van Ruttman vraagt men niet naar den weg, omdat de weg door Ruttman en niet door Berlijn wordt bepaald. Niet de stad, maar het organisme, datgene, wat de mensch in de stad als samenhang observeert, wordt bewegingsmotief; de metro's worden in stof uitgedrukte richtingen.

De filmkamera wijst de natuur een nieuwe weg, om in al haar geledingen poëtisch te worden: door afstand, door richting, door verhoudingen. Deze poëzie der bewegingen doorloopt alle perioden; zij ontwaakt in de

verzorgde documentaire observatie, zij wordt objectieve epiek in de door den mensch geannexeerde natuurmouvementen, zij wordt zelfbeschouwing, tenslotte, in het filmelement mensch. Ziehier de waarheid van den filmacteur, die zich aan den cineast onderwerpt. Ook hij is bewegingssymbool; hij is niet meer of minder 'filmisch' dan een hijschkraan, maar zijn bewegingselementen vertegenwoordigen andere krachten. In de beweging van een kraan kan de cineast een machtsbewustheid uitdrukken door de natuur onder zijn bewegingswet zichtbaar te maken; eenzelfde machtsgevoel zal hij door den mond van een mensch kunnen geven, in een bijna onmerkbare spiercontractie. Zoozeer varieert het materiaal, op zoo verschillende wijze is de natuur symbool.

Natuur en kunst bepalen elkaar in het grensgebied, dat evenmin in factoren is te ontbinden als de samenhang van onze psyche. Men weet niet, waar de 'reporter' ophoudt en de 'kunstenaar' begint, omdat deze woorden pasklaar zijn gemaakt naar de opvattingen van een wereld, die de film niet kende. De uitersten zijn aanwijsbaar; stel slechts een modejournaal naast 'Fait Divers' van Claude Autant Lara, waar iedere stoffelijke bewegingsfactor het vertegenwoordigend symbool van een zielsbeweging geworden is. In de tusschenvormen echter wordt de definitie onzeker, omdat de definitie ondeugdelijk is. Het gaat er maar om, hoever men de 'bedoeling' doorgevoerd wenscht te zien, om van kunst te kunnen spreken; het is dan echter tevens volstrekt noodzakelijk na te gaan, in hoeverre de Schuttersmaaltijd van van der Helst óók de 'bedoeling' had een modejournaal te geven van voorname lieden en een bijeenkomst van stedelingen, als reportage, voor een documentaire eeuwigheid te bewaren...

Het schetsboek van Leonardo da Vinci bewijst, dat de drift naar de realiteit niet alleen een eigenschap van de lens is. Overal en altijd gaat het niet om de werktuigen en het materiaal, maar om den wil van den mensch, die de werktuigen hanteert en het materiaal vormt. Geen

werktuig is op reproductie aangewezen, wanneer het creatief wordt gebruikt.

In het grensgebied raakt men zijn ‘eeuwige’ waarden kwijt. In het grensgebied is de kunst weinig eerbiedwekkend, maar des te levenskrachtiger. In het grensgebied raken elkaar de emoties van natuur en kunst, omdat de wereld de menschen omvat en de mensch de wereld ziet...

Is de film een gemeenschapskunst?

De film is een gemeenschapskunst juist zooveel en zoo weinig als iedere kunstvorm: d.w.z. hij ontleent zijn waarde voor een ‘gemeenschap’ niet aan het feit van zijn nieuwe uitdrukkingsmogelijkheid, maar aan het al dan niet in betrekking staan van den verbeelden inhoud tot een ‘gemeenschap’. Zoo kan men de russische film een ‘gemeenschapskunst’ noemen, omdat hij opereert met symbolen, die een ‘gemeenschap’ raken, (revolutie, massabeweging, collectieve emotie). Maar ook hier is definitie betrekkelijk; de zuivere gemeenschapskunst van Eisenstein in ‘Potemkin’ en ‘Staking’, die, met alle bijbehoorende jezuïetisme, het individu slechts kent òm de massa, verbijzondert zich in ‘De Moeder’ van Pudowkin al weer tot een prachtige, half-individualistische tweeslachtigheid; de moeder, de vader, de zoon hebben hier weer een eigen ziel tegen den achtergrond der revolutie.

De europeesche film is in al haar uitingen het tegendeel van een gemeenschapskunst. Waar de europeesche film gemeenschap uitdrukt, is het de gemeenschap der natuur, die voor niemand problematisch is (de wetenschappelijke film, de expeditiefilm). Waar de europeesche film zich aan de vervorming der gegeven realiteit door het oog van den kunstenaar waagt, is hij noodzakelijkerwijze individualistisch... of slecht. Zie de mislukking van alles, wat het ‘groote’ en ‘massale’ wil pretendeeren: zie ‘Metropolis’ en als zeer afschrikwekkend voorbeeld de rhytmische wandelstokken van de Wevers... Wij hebben geen collectieve inhouden; wat willen wij met een gemeenschapsfilm?

De amerikaansche film is de negatieve gemeenschapskunst. Wat aan het amerikaansche product aesthetisch is, is individueel; wat aan het amerikaansche product banaal is, is collectief bezit. Daarom ook kon de wieg van de zelfstandige film in Amerika staan; want de techniek, die zich vrijmaakt, heeft de meeste vrijheid

tegenover de banaliteit van het gegeven. Een cowboy heeft minder litteraire belasting dan Hamlet; daarom is het begin veiliger bij den cowboy dan bij Hamlet.

Het typisch-'gemeenschappelijke' van de amerikaansche film is het nivelleeren der inhouden; het typisch-'gemeenschappelijke' van de russische film is juist het opdrijven van de bijzonderheden der massa... waarbij toch het vereenigende symbool, de groote beweging, behouden blijft.

Wij hebben het 'gemeenschappelijke' van een film dus te zoeken in den verbeelden *inhoud.* De vorm doet in dit opzicht niet ter zake. Iedereen weet, dat het uitdrukkingsmiddel 'film' internationaal is; dit is één van die kleine waarheden waarmee men zoo gemakkelijk kan venten. Iedereen weet, dat nu al meer dan een kwart eeuw gansche scharen zich vrijend, rookend en pruimend in donkere ruimten met een min of meer verlicht doek hebben opgehouden; ook dat is geen nieuws en men begint het langzamerhand minder als de zonde der oppervlakkigheid en meer als de instinctieve hang naar de gebieden der verbeelding te beschouwen. Soit; laten wij dan spreken van de film als het gemakkelijkst verteerbare en goedkoopste volksvoedsel, als de gemeenschapsspijze bij uitnemendheid. Maar wat heeft dit uitstaande met een gemeenschapskunst? De film is internationaal: beeldende kunst, muziek, dans, architectuur, zijn het ook. De film wordt door het groote publiek gewaardeerd: een eigenschap, die hij met de Olympische Spelen in Plan-Zuid gemeen heeft. De film raakt, als *visueel* symbool, op de meest directe wijze de psyche der massa: ik hoor juist mijn buurman huilend genereeren, terwijl mijn overbuurman op de korte golf werkt. De film is als dynamische vorm, de gevoeligste plaat van den voorbijrazenden modernen tijd: alsof de beweging van 'Metropolis' razender was dan de 'stilstand' van Vincent van Gogh...

Wie de film als gemeenschapskunst wil proclameeren op grond van zijn vormsymbolen, geraakt onvermijdelijk in het moeras. Wij hebben echter talrijke gemeenschap-

pelijkheden op het witte doek gezien, die met kunst niets uitstaande hebben; cabarets, weensche luitenants en de klapzoen tot slot van de laatste akte. Onze gemeenschap voelt ze als de symbolen harer gemeenschap par excellence... tenzij zij een hoeratje kan aanheffen, wanneer in 'Potemkin' de officieren overboord gaan, en met dit (bescheiden) hoeratje meent de russische gemeenschapskunst demonstratief te hebben aangevoeld. Gemeenschapskunst naar den vorm is, krachtens de definitie, kunst, die door elk willekeurig exemplaar van de bezielde massa zou kunnen worden voortgebracht en door elk willekeurig exemplaar van die massa zou kunnen worden verstaan. Gemeenschapskunst naar den vorm is dus óf een illusie, óf onzin van demagogen, óf een welluidend woord voor algemeen dilettantisme. Gemeenschapskunst naar den *inhoud* is, krachtens de definitie, kunst, die zich van een algemeen beleden sentiment of gedachte bedient. Zij kan dus dáár opkomen, waar zulk een algemeen beleden symbool bestaat. De russische film is er, om te bewijzen, dat de kunstenaar eener gemeenschap als vormgever zich niettemin tot de allerindividueelste middelen wendt, om zijn doel te bereiken. Als vormgever, afgezien van den verbeelden inhoud, is ook de russische filmkunstenaar slechts de (volmaakte) epigoon van wat het individualistisch Europa bereikte... Laten wij dus nog liever de volkeren met zedepreeken vermanen de bioscoop te vermijden, dan hun wijsmaken, dat zij tusschen half acht en half tien de gemeenschapskunst dienen. Laten zij liever naar 'Potasch en Perlemoer' gaan met de eerlijke overtuiging: 'wij zijn een avondje uit', dan dat zij met pijnlijke gezichten hun 'Norico' laten schieten, omdat zij in den kunsttempel zitten. Laten zij liever om Chaplin lachen, dan dat zij hem met alle geweld als den tragischen mensch van dezen tijd willen zien.

Men moet niets forceeren en men moet zich niets wijsmaken. Men moet zich niet in een besloten cercle opsluiten, tenzij de nood der omstandigheden het gebiedt, en men moet zich niet aan de wijde gemeenschap over-

geven, tenzij de inhoud dier gemeenschap de moeite waard is. Het criterium ‘gemeenschapskunst’, voor sommigen het beloofde oorlam, is een bepaling, als er zooveel zijn; want ook elke gemeenschap heeft haar tijdelijke en ruimtelijke grenzen, zoogoed als elk individu. Gemeenschap is geen blijvend bezit, maar een steeds wisselende, steeds ten deele verwerkelijkte en ten deele mislukte tendenz in het leven der enkelingen.

Zelfs de russische filmkunst is niet dáárom groot, omdat zij gemeenschapsidealen verwerkelijkt, maar omdat zij gemeenschapstendenzen met persoonlijke middelen verwerkelijkt. Ook voor de film geldt, dat de gemeenschap, wil zij haar ideaal in de kunstvorm neerleggen, behoefte heeft aan het scheppende en het genietende, dus in beide gevallen aan het onderscheidende individu. De gemeenschap der bioscoopbezoekers behoeft waarlijk niet gepropageerd te worden! Zij is er! Tot voordeel van de bioscoop, tot nadeel van de film!

Karakteristieken

Russische filmcultuur

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

aant.

Als een overweldiging, als een triomftocht tusschen miskenning en onzuivere bestrijding door, is de russische film, na de inleiding met ‘Potemkin’, over Europa gekomen. Ongeveer gelijktijdig, in het begin van 1927, liepen plotseling, in één week, te Berlijn de premières van ‘Staking’, ‘Matrozenregiment No. 17’ en ‘De Moeder’; een half jaar later kwamen ‘Bed en Sofa’ en ‘Volgens de Wet’ de meening, dat in ‘Potemkin’ slechts één symptoom van een veel algemeener verschijnsel gegeven was, bevestigen. Verrassend, verbluffend, hebben zij het bestaan van een russische filmkunst met een zoo eigen, zoo demonisch origineel karakter onthuld, dat men een oogenblik verblind heeft gestaan, verblind door de vleeschwording van zooveel gedroomde mogelijkheden. Een Europeaan, die zich in die Februariweek van 1927 tusschen Tauentzienpalast, Mozartsaal en Phoebuspalast als in een roes verplaatste, heeft zich althans eens in zijn leven voelen verdrinken, twijfelend aan de toekomst van het westen, dat tegenover dezen stroom niets anders had te stellen dan bewondering, bewondering, en vèrwondering om het plotselinge en geslotene van de overrompeling...

Het bleek: energiek heeft een volk den nieuwen vorm aangegrepen als de expressie van een oerkracht, die zich hier even scherp van het geverfde Europa onderscheidt als in de ‘Gebroeders Karamazow’. Energiek heeft een gemeenschap zich van het scheppende individu bediend, om massa-idealen zichtbaar en schoon te maken. Verwarde, grillige associaties, ongebonden wreedheden en schetterende tegenstellingen, monotone motieven onder een verbijsterende menigte gelaten zijn aan ons voorbij gestormd als een boodschap uit een andere wereld; er dreigde een andere ziel uit dit werk... Zoo althans heeft de russische filmkunstenaar zijn triomf over ons gevierd; hij heeft het critisch vermogen lamgeslagen, de strekking onzer definities verduisterd. Het begrip ‘volksziel’, dat wij met de romantiek en de speculatie begraven

achtten, in welks wetenschappelijke waarde wij nauwelijks meer geloofden, stond op, in de sensatie, die alleen het beeld geeft buiten alle analyse om, vervreemd van het doode begrip. Men ontkwam niet aan de obsessie, dat hier een impuls werkte, die elders ontbrak; ja, men waagde het weer het zoo gevaarlijke woord 'gemeenschapskunst' te gebruiken. Gemeenschapskunst is de eenige beteekenis, waarin de term gelden kan: een aesthetische vertolking van collectieve gevoelens, *niettemin individueel en slechts voor bepaalde kunstzinnige individuen toegankelijk.* (Iedere andere definitie van 'gemeenschapskunst' wil zeggen: dilettantisme). De expressie dezer Russen bleek hyper-individueel; de complexen, die zij verbeeldden, waren hypercollectief. Hun techniek was voortreffelijk geschoold aan de techniek van het avondland; de mentaliteit, die zij technisch in hun vorm omzetten, was zuiver en alleen hún bezit. De *verworven* vakkennis werd in dienst gesteld van een *aangeboren* richting der scheppingsdrift, die een volkomen zelfstandige plaats in beslag nam.

Zoo, als een vreemdeling, als een andere, is de russische film over Europa gekomen, over Europa, dat zonder verweer was. En wij hebben ons, nadat de eerste verrassing verdwenen was, opnieuw gered in het begrip. Wij hebben, eenmaal op adem gekomen, kunnen vaststellen, dat wij onbillijk geweest zijn tegenover het moeizaam zoeken der Franschen, want dat het andere verrast, omdat het het ònze *niet* is. Wij hebben geconstateerd, dat een kunstenaar, wanneer hij eerlijk en bovendien vaardig tegenover zijn stof staat, de meerdere is, wanneer hij niet tot de onzen behoort. Wij hebben berekend, dat de triomftocht van de russische film door Europa voor een groot deel is toe te schrijven aan de verheviging der bewegingsimpulsen in het revolutiedrama zonder meer, die door de massa der steden als een versterkte prikkel harer eigen bewegingsimpulsen werd ervaren.[1] Wij hebben, tenslotte, gezien, dat de

1 Vgl. mijn opstel 'De Russische Film als Cultuursymbool' in 'Cultuur en Wetenschap in het Nieuwe Rusland' (Rotterdam 1928).

russische film groot is door zijn individueele verbeeldingskracht, niet door den revolutiestroom zelf, al zijn verbeelding en revolutie niet te scheiden; dat de grootheid te vinden is in het moment der scheppende omzetting, dat al onze verrukkingen dus gelijkenissen zijn, die onze eigen mogelijkheid tot extase vertolken. Het europeesche experiment is niet minder, het is anders, het slaat ons misschien niet, het kan ons soms langzaam doordringen en in bezit nemen... Maar van de aanvankelijke bewondering, die in vèrwondering geboren werd, is dit als zekerheid overgebleven: de russische film is de eenige ter wereld, die massa-symbolen individueel kan uitbeelden, de russische film heeft de schoonste film ter wereld geschapen, 'De Moeder'.

Voor alles ervaren wij de jonge russische filmkunst als dualistisch en naturalistisch. Zij is gedrenkt in de tegenstelling kapitaal-proletariaat; zij is, in zekeren zin, 'officieele' revolutiekunst, propagandistisch, eenzijdig en daarom des te merkwaardiger voor den Europeaan, die officieele eenzijdigheid niet meer als schoonheid vermag te zien. Ongetwijfeld: zij is één der merkwaardigste cultuurverschijnselen van dezen tijd; want dit dogmatisch doorgevoerde dualisme leidt weliswaar tot een hartgrondig, hatend verwerpen van den kapitalist, den kozak, den handlanger van het tsarisme, maar nergens tot een goedkoope aanprijzing van den proletariër als individu. Niet *een* proletariër (zooals in de strooperige amerikaansche film), maar *het* proletariaat is geidealiseerd; een ziedende beweging vaart door deze koppen, die afzonderlijk misschien niets zouden vermogen, maar gezamenlijk den opmarsch der menschheid uitmaken. Twee diametraal tegengestelde richtingen: in Amerika wordt de proletariër als individu opgesierd met de banaalste instincten der massa (zie de Fox-film 'Seventh Heaven'); in Rusland wordt het massa-ideaal der revolutie verheerlijkt door een meedoogenloos-scherpe ontleding van den proletariër als individu (zie 'Bed en Sofa'). Alleen door tegenover het indivdu ongenadig te zijn, komt de Rus tot de aanbidding van de gemeenschap, die al deze

onvolkomenen samenbindt in een grootere volkomenheid; terwijl de amerikaansche gemeenschap als geestelijke meerwaardigheid niet bestaat, omdat elk atoom al een ideaaltoestand bereikt heeft. Een gemeenschap van menschen heeft zin; een gemeenschap van 'heeren' is zinneloos, wijl elke heer reeds het prototype van den anderen is... Zoo heeft Rusland bereikt, wat Europa niet meer gelukken kan; het heeft de versleten 'Fortschrittsgedanke' een nieuwe bezieling gegeven. Ja, in deze overstelpende films stort zich nog eens een 'volksziel' uit, een ongesoigneerde, niet hoffähige, maar van drift tot getuigen hijgende massaziel, die de individuen dronken maakt en gedienstig. Zij is niet objectief en ziet den vijand niet als een pirandellesken gelijkwaardige; zij haat, zij verdoemt den vijand, en heeft lief, wat tot de eigen partij behoort, omdat de eigen partij nog eerlijk met het menschelijke wordt vereenzelvigd. In 'Potemkin' dienden de kozakken den duivel; in 'De Moeder' ligt de justitie der heerschende klasse als een kille pad op het vertrapte arbeiderskind; in 'Staking' knijpt de kapitalist zijn loonslaaf uit als een citroen (het beeld is, letterlijk, zoo gecreëerd!). Dit alles is niet zeer liefderijk en liberaal; het is beter, het is geschapen door een mensch, die zelf geloofde in de heilbrengende macht van zijn eenzijdigheid! Dit is menschenliefde als kunst, niet als humaniteit, menschenliefde als volle aandacht, niet als medelijden.

Naturalistisch is deze filmkunst. Zij beproeft geen sinterklaassymbolen zooals Fritz Lang in 'Metropolis'; zij experimenteert niet met abstracties, zooals Eggeling en Ruttmann, omdat zij vol is van menschenvormen en natuurvormen. Zij kent de fabriek, de machine en, meer dan alle andere dingen, het menschelijk gelaat. De oneindige individueele geschakeerdheid van het ééne motief, de menschelijke trekken, stelt de russiche film nogmaals onmiddellijk en onverzoenlijk tegenover de amerikaansche, die juist als gemeenschapstendenz de schematiseering en de vervlakking vertoont. Zonder medelijden, maar ook zonder opgedreven caricatuur (Lon

Chaney!) zijn deze steeds boeiende reeksen van tot physionomie geworden driftige bewegingen opgeroepen; vaak met een nauwelijks verborgen humor, soms ook met een in het geheel niet verborgen afkeer van den tegenstander, het ancien régime. De overgangen zijn schokkend en wonderlijk voor het europeesch gevoel, zonder den logischen schakel, dien wij als onmisbaar beschouwden; de woede raast plotseling en de glimlach keert plotseling weer terug; de gestaltenwereld om vorst Myshkin en Raskolnikow is in het bewegend beeld vertaald; hier dezelfde trage, horizontale golving als in Gorki's 'Nacht-asyl'. Een kunstmatige, heteronome moraal onbreekt volkomen; het gaat voor of tegen de revolutie; niet in de keuze der strijdmiddelen, maar in het standpunt tegenover de revolutie ligt de maatstaf tot waardebepaling. De passie is aan beide zijden blind; maar aan den kant van het tsarisme is zij duivelsch, aan den kant der revolutie gewijd door het heilige doel. Dit wordt nergens opzettelijk uitgedrukt; het is de eenige uitdrukkings*mogelijkheid* van deze films, hun houding tegenover het schuldprobleem... Ontembaar zijn de instincten, van de goeden en de boozen; maar zij worden gansch anders geformuleerd dan in de europeesche film. In 'Staking' en 'De Moeder' ontbreekt het bij ons zoo uit den treure geëxploiteerde erotische motief geheel; het wordt overgeslagen, genegeerd; ook in 'Potemkin' sprak het niet mee. De wereld kan blijkbaar ook nog zonder driehoeksproblemen in een groote schepping gevormd worden. Elders, als in 'Bed en Sofa', heeft de erotiek haar sportief karakter (thema con variazione voor Amerika) geheel verloren; zij is van verticaal, naar oplossing groeiend avontuur, horizontale, bijna onverschillige in-bezit-neming geworden, die in laatste instantie de vrouw in haar zelfstandige ontwikkeling niet raakt... Geen sentiment is volgens onze civilisatiewet gepolijst; afzonderlijk liggen de uitingen naast elkaar, zonder de dramatische evolutie, die het europeesch 'karakter' kenmerkt. Gruwelijk en zonder verantwoordelijkheidsbesef schijnt hier oppervlakkig, wat werkelijk

slechts de soortelijk anders geaarde uitdrukking van een soortelijk anders geaard levensgevoel kan zijn...

Men gebruikt bij de karakteristiek van de russische filmkunst onwillekeurig verschillende termen, die zich met hetzelfde recht op het werk van een Dostojewski laten toepassen. Spengler heeft voor de russische ziel het schoone beeld gevonden: die unendliche Ebene. En nu moge men onmiddellijk beseffen, dat in dit beeld slechts de *verhouding* gegeven is van de ééne groep cultuursymbolen tot de andere, dat de poëzie der horizontale oneindigheid niet de poëzie van Rusland is, maar die van Europa, dat zich slechts onder den schemer van dit symbool het verre millioenenland kan voorstellen: het verbindt niettemin voor ons de scheppingen van Eisenstein, Pudowkin en Taritsch met de zachte lyriek van Toergenjew en de zwervende humor van Gogolj, het lost de geheimen van een grondverschil tusschen twee culturen in een intuïtief te 'schouwen', geenszins intellectueel te bepalen grootheid op. De vergelijking tusschen den litterairen en den dynamisch-visueelen kunstvorm heeft voor ons onloochenbare analogieën: weinig zin voor, naar europeesche opvattingen, beknopt-dramatische compositie, lyrische overdadigheid van de gevoelsontlading, scherpe tegenstelling van het goede en booze principe, maar niet europeesch-psychologisch gemotiveerd, veeleer als dogmatisch apriori vooropgesteld.

Het zijn eentonige litanieën dikwijls, telkens terugkeerende thema's, die de russische cineast met een hoogst origineele veelzijdigheid varieert: staking, samenscholingen, politie, kozakken, fabrieken, geweren, machines, menschen, in het groote teeken van een beweging, een revolutie, gedreven door een tijd, een bovenpersoonlijken demon. In zulk een tijd is de gemeenschap meer dan allen tesamen. Men kan het desnoods propaganda noemen, dit voortdurend asthmatisch hijgen naar één doel; mits men het woord niet verstaat in den plebejisch-politieken, anti-aesthetischen zin, dien het ten onzent langzamerhand gekregen heeft. Want deze propaganda werkt niet met de valsche vergrootingen van ver-

kiezingsleuzen, maar beperkt zich tot de aesthetische objectiveering van den revolutionair-bezeten mensch, het aan den toeschouwer overlatend, of hij hem als profeet dan wel als dier wil beschouwen.

Zoo ziet men den revolutionairen mensch in de zwakste dezer films, die beter is dan het beste, wat Amerika ooit aan 'tragiek' geleverd heeft: 'Matrozenregiment No. 17'. Hij is hier de ruw en objectief uitgebeelde revolutieleider Guljawin, met een episodische verleidingsgeschiedenis. Deze matroos, die een regiment kan commandeeren, is overigens een man als ieder ander; hij is groot, omdat het zijn moet, omdat de tijd het van hem eischt groot te zijn, maar hij laat zich daarom niet minder klein door een kozakken-Dubarry beheerschen. Onder het woeste leven van bewogen dagen het vernietigend element vrouw; zonder moraliseerend oordeel, alleen als factor in het regimentsleven, zoo teekent de russische film de passie, met de noodwendigheid van een natuurgebeuren... De troep trekt verder, het doel tegemoet. In Eisensteins 'Staking' heerscht de horizontale, conflictlooze dualist. Het is een anarchie van machines en stakingen, die eeuwig zoo geweest schijnt, eeuwig zoo zal duren. Er is een teveel, dat echter nergens vermoeit, omdat het wemelt van vondsten en ontdekkingen. De Herzmachine van Metropolis, die zoo precies wist, welke rol Thea von Harbou haar opgedragen had, is een armzalige, koude decoratie naast dit kloppend, verward fabrieksgewoel, dat slechts onder den ban van één leus staat: staking. Menschen en staal, het geheele groote industrieele organisme, legt Eisenstein bloot als een duizendcellige samenleving, iedere cel als een eigen individualiteit. Tot zij allen samenstroomen in de revolutie en door de brandweer van de straat gespoten worden... Den schepper van 'Potemkin' ziet men hier als den rusteloozen experimentator, vol ideeën, vol technischen ondernemingsdurf.

In 'De Moeder', in 'Bed en Sofa', wendt de russische film zich af van de consequentste toepassing harer gemeenschapsidealen; opnieuw wordt de 'speelfilm' ge-

zocht, het groote plan der revolutie blijft over de individuen heerschen, maar zuigt hen niet meer op. Zij hebben hun eigen tragedie, al wordt die gevoed door de tragedie van het land. De acteurs, in ‘Potemkin’, in ‘Staking’, minder reeds in ‘Matrozenregiment’ zuiver beeldelementen in den naturalistischen stijl, bewegingsfactoren met menschelijke waarde, komen naar voren, eischen belangstelling voor zichzelf.

Het meesterwerk ‘De Moeder’ is, merkwaardig genoeg, niet het zuiverst voorbeeld van het russisch gemeenschapsideaal; hoewel hier die gemeenschap uiteindelijk de individuën overspoelt, hebben zij eerst hun eigen drama gehad. En hier, in haar voldragen resultaat, geeft de russische revolutie de erkenning, dat haar idealen tot de inspiratie harer kunstenaars bijdragen, maar dat de wijze, waarop de kunstenaars die idealen vervormen en gedeeltelijk in een algemeen-menschelijk conflict verloochenen, de superioriteit van de russische filmkunst bepaalt.

Pantserkruiser Potemkin

‘Potemkin’ voer door de wereld en de wereld was overbluft, pathetisch of gechoqueerd. Politieke fraseurs trachtten het geval te exploiteeren en putten zich uit in een holle gewoonterhetoriek; de ontstelde magistraten, die overal revolutie zoeken behalve in dien revolutionnairen kern, het menschelijk hart, sliepen onrustig, coupeerden met ordelijke hartstochtelijkheid of verboden. Tusschen deze twee polen genoten wij den geplukten ‘Potemkin’, bij een eerste overzicht meegesleept en vervoerd door een ondanks alle verminkingen overstelpend rhytme, een tweede maal nuchterder, voorzichtiger, verstandelijker. Wat bleef na alle verheerlijking en alle verguizing aan artistieke waarde in deze geweldig bewogen compositie over?

‘L'art d'un pays en révolution, c'est sa révolution... Il ne faut pas confondre la poésie d'une révolution avec une révolution de la poésie.’ Het woord is door Jean Cocteau uitgesproken bij één van zijn zwaaien aan den rekstok, die hij ‘sincérité’ pleegt te noemen; en om dit woord, dat volkomen van toepassing is op dit filmwerk, is hem zijn ‘bekeering’ te vergeven. Het is niet de matelooze levensdrift, in een revolutie ontketend, die de geëigende sfeer is voor de bezonken kunst (alle kunst ook de kunst-der-schuimende-branding, is bezonken). Zoolang het levensideaal nog niet gezien is als een betrekkelijkheid, zoolang de passie van het zelf-bewegen nog niet is doodgeloopen en uiteengespat tegen de eeuwige ontgoocheling, zoolang is de mensch niet toegankelijk voor de verheven rust, die zich zet tot een herscheppen van de levensonrust. Op de spontane barricaden vindt men gewoonlijk geweren en geen vulpennen. De tweeslachtigheid van een poging tot kunst, terwijl de passie nog geenszins tot het verleden behoort, heeft ook op ‘Potemkin’ haar stempel gedrukt. Een opmerkelijk enthousiasme, dat zeker niet oppervlakkig en nog minder sentimenteel is, wordt in zijn technisch effect geschaad door een teveel aan critieklooze, bezeten revo-

lutiedaemonie. De ontwikkelingsgang, een energieke greep naar het groote machtsdrama, wordt gedacht als een te primitief klassendualisme (de heilige Matroos tegenover den verworpen Officier). De revolutie verschijnt, onder haar ongenadige uitingsvormen, toch puur als ideologisch phaenomeen; men vergelijke hierbij b.v. eens de mechanistisch-cynische schildering, die Blaise Cendrars in zijn roman 'Moravagine' van ditzelfde tijdperk geeft! Want de lepel soep, waarom de scheepstragedie ontketend wordt, geeft aanleiding tot den eindeloozen optocht der burgers van Odessa, die eigenlijk één revolutionnair gebed is; en de toch ook voor de hand liggende gevolgtrekking, dat de massa zich pas dàn laat bezielen, wanneer zij bedorven voedsel moet eten, blijft uit, maag en ziel hebben hier een alleen *ideëel* verband.

Aan den eisch, dat ieder schepper tot op zekere hoogte sceptisch moet staan tegenover de alleen-zaligmakende kracht van zijn ideaal - opdat hij scheppe en zich boven zijn object stelle! - heeft dus de cineast Eisenstein in zijn 'Potemkin' niet voldaan. Hij staat in *dit* opzicht niet boven zijn stof, dat hij de schuldelooze gecompliceerdheid van een revolutie voorbij ziet. Het blijft aannemelijk, wanneer zijn onverbiddelijke kozakken de terrassen zonder pardon schoonvegen; kozakken zijn geen individuen, maar een groep, een principe, *het* tsarisme; zij zijn automaten en daarom automatisch schuldvrij. Het wordt echter rhetorisch eenzijdig, wanneer de antithese officieren-matrozen verbeeld wordt. Ieder officier is onder Eisenstein's handen een schuldige schurk, een bewuste misdadiger, ieder matroos een ongewekte heilige. Hier faalt de critiek, die beiden als revolutiepionnen zou zien.

Eisenstein werkte dus onder den invloed van te directe leefimpulsen, om zich geheel aan de phrase te kunnen onttrekken. Maar hier staat tegenover, dat de stormachtige, propagandistische vaart, die alleen de goede eenzijdigheid kan tot stand brengen, ingetoomd is met een zeker geniale kennis van het materiaal. 'Potemkin'

is een uitstekend voorbeeld geworden van den filmstijl, die de dingen voor zichzelf laat spreken. De dramatiek is voor een groot deel van het menschelijk gelaat en gebaar naar het doode leven der dingen verplaatst: het doode leven, dat de creator in de richting der bewegingen ontdekt. Daar is voor alles de stalen titan Potemkin zelf met zijn dreigenden romp, zijn gladde kanonarmen; daar zijn de rouwende havens van Odessa, de eentonig stuwende volksmassa's, de stampende laarzen der kozakken. Uit deze zakelijkheden diepte de regie kostelijke elementen op; het drama schuilt overal en openbaart zich in het levenlooze zoogoed als in het levende. Alle psychologische gedetailleerde gelaatsstudie werd hier vermeden; velen van de acteurs zijn middelmatigheden. Maar men voelt dwingend: zij zijn bedwongen en getemd in een groot verband, zij dienen een organische beweging. Een matroos van de wacht, die met gerichte geweren het vuursignaal tegemoet ziet, kijkt even, gedempt vreemde dingen vermoedend, om; en hij verraadt de verborgen spanning. Een zwarte vrouw wordt neergeschoten door de kozakken, en zij glijdt langzaam, in een klagend rhytme, van het beeldvlak af om ergens te sterven. Zelfs het caricaturaal opgedreven beestachtige der officieren is nergens lang uitgesponnen, nergens grof gespeeld; nooit ontaardt het in de goedkoope detectivehistorie. Zoo groepeeren alle elementen zich tot één tragedie; zij stelden zich tevreden met oogenblikken, met samenwerking, zonder het overheerschen van een enkele. Want alleen de revolutie, de losgebroken, voortwentelende beweging, overheerscht...

Het was voor ons onmogelijk de rhytmische verhoudingen van ‘Potemkin’ juist af te wegen; de magistratelijke coupures beletten zulks. Maar het hoogtepunt zagen wij in de grandioze kozakkenscene, het moordend werk van de gesloten uniforme groep tegenover het gedifferentieerd, persoonlijk geslacht worden van de individuen. Deze snijdende tegenstelling is Eisenstein's meesterwerk; hij, die niet met opzettelijke Ufa-styleeringen opereert, volbracht hier een van moment tot moment be-

heerscht proefstuk, met de beteekenis van een episode in de filmgeschiedenis... Dat een theatraal intermezzo als dat van den oppervlakkig gespeelden pope niet is vermeden, mag men op rekening van het propagandistisch tekort aan rust stellen!

De onmisbare muziek van Edmund Meisel ten slotte bewijst nog eens, hoe intiem de altijd raadselachtige betrekkingen tusschen de twee zintuigen kunnen zijn. Met het woord ‘rhytme’ verklaren wij niets. En daarom zijn wij ook aan de ‘cinéma pur’ nog niet toe...

De moeder

Het aantal stroomingen in de filmwereld is legio. Het aantal teleurstellingen is niet veel kleiner. Het aantal groote werken (werken!) is te tellen.

Er is zooveel industrie in de filmwereld, dat iedere werkelijke gebeurtenis de hevige verrassing heeft van het ten eenenmale onberekenbare. Nergens is artisticiteit minder doel, nergens ook is een kunstvorm zoozeer vergroeid met een op batige saldi afgestemd bedrijf als in deze 'branche'. Inderdaad, ook Maris placht luchten voor Amerika af te leveren, ook in de litteratuur kennen wij het ambacht van Hedwig Courths Mahler; maar een zoo letterlijk samengaan, een zoo principieel verbonden zijn van kunst en industrie als op filmgebied is een unicum in de geschiedenis der menschelijke uitingen. Vandaar een voortdurende spanning: de film berust op een 'industrieele', typisch twintigste-eeuwsche basis en streeft niettemin, in haar meest superieure vormen, naar een 'Umwertung' van het technisch procédé.

Als twee polen vindt men de amerikaansche en russische filmproductie. De amerikaansche industrie is afgestemd op den vulgairen smaak, de russische op de intense propaganda. Zij zijn dus beide zeer maatschappelijk georiënteerd, beide volstrekt afzijdig tegenover individueele proefnemingen, zooals Europa die thans kent: de 'absolute' film van Walther Ruttmann e.a., de driebeeldvlakfilm van Abel Gance of de Metropolisconstructie van Fritz Lang. Beide zijn geworteld in een collectief sentiment. Maar hier houdt dan ook alle overeenkomst op. Terwijl de amerikaansche film de vorm is van een democratische, nivelleerende maatschappij, stelt de russische film het beeldvlak in dienst van haar eminentste kunstenaars. Zij verwerpt alle democratie, alle nivelleering, alle vrijheid, gelijkheid en broederschap, zoodra het er om gaat het collectieve ideaal om te zetten tot een werk, een gematerialiseerde schoonheid. Officieel is de russische film, en 'officieel' beteekent in Rusland 'communistisch'. De filmscholen worden in Rusland van

staatswege krachtig gesteund; de film werpt zich hier op als pionier voor een maatschappelijke levensbeschouwing en zij doet geen enkele poging dat te bemantelen.

Waar het echter op aankomt - en dit is uiterst belangrijk - is dit: omdat de russische filmkunst vooropstelt, dat ook een collectief ideaal voor alles moet worden uitgebeeld als de vorm van m e n s c h e l i j k e sentimenten, als de betrekkelijke grootheid van massale m e n s c h e l i j k e hartstochten, heeft zij, alleen door de wijze van haar vormgeving, iedere politieke platitude, iedere verkiezingsgemeenschap uitgeschakeld. De Russen hebben de naturalistische manier, waarin zooveel amerikaansch werk volkomen is doodgeloopen, opgeheven tot een zoo grootsche, geheel persoonlijk ingestelde visie, dat zij daarmee het begrip politiek ondersteboven hebben geworpen; en dit zuiver en alleen, omdat zij uitgaan van het eenige houdbare standpunt, dat ook het meest algemeen beleden ideaal zijn bijzonderen vorm moet ontvangen in een begaafd en geschoold individu. De russische filmkunstenaar is in de eerste plaats een mensch, in de tweede plaats een vakman en pas in de derde plaats ‘communist’ (Dit communisme dan nog genomen in een zoo algemeen mogelijken zin, veeleer als ideologische dan als economische of politieke richting). Zijn communisme veronderstelt het volledig mensch-zijn en het volledig deskundig-zijn.

‘De Moeder’ is een driehoeksdrama van vader, moeder en zoon. Als in alle russische films is ook hier niet een bijzondere anecdotische geschiedenis hoofdzaak; de eenvoudige logica van een op bepaalde momenten en plaatsen samengetrokken handeling wordt overstemd door overvloedige, gedetailleerde, bijna op het eerste plan gebrachte milieustudies. Deze werkwijze herinnert levendig aan de eindelooze gesprekken uit Dostojewski's boeken; wat eerst een omslachtig afwijken schijnt van de lijn der ontwikkeling, blijkt later een bijzondere en anders georganiseerde compositie, die zich veel meer in breede vlakken realiseert dan de europeesche kunst. In de oude film van den ‘Potemkin’-regisseur Eisenstein. ‘Sta-

king,' verdwijnt zoo de handeling zelfs geheel onder de atmosfeer. 'De Moeder' bewaart echter het weinig gecompliceerde conflict ook onder de veelheid der gestalten.

Deze moeder is de schakel tusschen den vader, handlanger van het kapitalisme, en den zoon, een hartstochtelijk revolutionnair; de vader, een trage, onheilspellende, verzopen figuur, die telkens als een sombere schaduw over het beeldvlak schuift; de zoon, een geexalteerde, fanatieke kemphaan, met naief-bezeten oogen en een eenzijdigheid, die niet van omzien weet. Menschen niettemin, die in hetzelfde huis eten en slapen, zich om één vrouw bewegen, een moeder; niets meer dan een moeder, niets minder. Een moeder, die in ondoorgrondelijke heiligheid bij het lijk van haar doodgeschoten man waakt en haar zoon door de gansche volheid van haar liefde, om haar kind te redden, juist verraadt; en tenslotte, zelf verraden en in het nauw gebracht aan alle kanten, het licht van den eersten Mei als de machtige verlossing van haar ellenden ervaart, om, trouw en heilig tot het laatste, onder den voet te worden gereden door de soldaten, te sterven met de roode vlag. Een ongeneeslijke moeder, een moeder voor haar bestialen man, een moeder voor haar zoon, wiens ideaal zij aanvankelijk niet kan verstaan, met wien zij pas werkelijk één wordt in het lijden.

Dit is ongeveer alle handeling, die deze film bevat. Om deze enkele persoonlijke gegevens heen broeit de revolutie; eerst de sfeer van wachten, gespannen zijn, vermoeden, fluisteringen; dan de afzonderlijke, ongeregelde erupties van een vulkaan, die het niet met zichzelf eens is; eindelijk, de groote uitbarsting van den eersten Mei, een spontane botsende menschenmassa, die, als de schotsen in de rivier tegen de brugpijlers, breekt op de georganiseerde, gesloten macht van het militarisme. 'De Moeder' is een cinegraphisch hoogtepunt, juist omdat al deze bewegingen volkomen met filmmiddelen zichtbaar worden. De drukkende afwachting van iets dat komen zal, maar nog vormeloos en vaag rondzwerft,

wordt vastgehouden in donkere, dreigende beelden; de cineast Pudovkin heeft vooral het aarzelen, het onzeker zijn in suggestieve, loodzware benauwing gerealiseerd, (de scène bij de fabriekspoort is in dit verband als meesterlijk te noemen). Uit die trage, maar onheilspellende beroering breekt dan, in korte, flitsende rhytmen, het onweer los, telkens gesmoord, om in den stroom van den optocht met een schok, een ratelende botsing van menschenlichamen, dood te loopen op de solidariteit van kapitaal en despotie.

Acteurs bestaan voor de russische film niet als eigenwijze potentaatjes. Zij zijn, als de schotsen, als de gevangenis, als de tikkende klok, expressiemateriaal. Het onbeduidendste rolletje wordt gezien onder het aspect van het geheel en is individueel, zonder eenig doubleeren, verzorgd. Geen schema van braafheid en verdorvenheid, zooals in de amerikaansche film; een op de spits gedreven veelheid van verschillende menschen, maar allen in het teeken van hun roeping en plicht aan de totaliteit mee te werken. In 'De Moeder' is volkomen met het stersysteem gebroken; en dit doet niets af aan de weergalooze qualiteiten der drie hoofdspelers: Baranowskaja (de moeder), Lenistjakoff (de vader), Bataloff (de zoon). Juist door zuiver en nederig middel te zijn voor het verband van het geheel, hebben zij bereikt, wat men voor een filmacteur als ideaal moet stellen: groot en individueel te zijn als instrument, geen detail van het leven te verliezen door onderwerping aan de centrale beweging.

'De Moeder' is een voorbeeld van een als film begrepen film.

Niemand zal een magistraat het recht ontzeggen door het verbieden van 'revolutionnaire propaganda' de orde te handhaven; een goed magistraat schiet zelfs in zijn magistratuur te kort, wanneer hij niet ordelijk is en voor de orde in de bres springt. Maar: is 'De Moeder' wanorde?

Het verbod door vier burgemeesters in den lande van

een werk, dat een feillooze orde openbaart, bewees nog eens, dat er twee orden zijn, die zich nooit ofte nimmer laten verzoenen: de orde van de rust en de orde van de beweging[1]. De ordelijke burgemeesters zien niet de orde van de kunst; de kunstenaars wijzen de orde der burgemeesters af. De burgemeesters zien niet, dat het 'communisme' van deze film (waar, in godsnaam, is het te vinden?), dat zelfs deze orgieën van geweld en haat de uitdrukking zijn van een onpolitieke, opstandige menschelijkheid; de kunstenaars weigeren te erkennen, dat 'propaganda', in welken zuiveren en schoonen vorm ook, voor een bepaalde orde steeds een gevaar moet beteekenen. Zoo staan hier twee mentaliteiten tegenover elkaar; maar wie de beweging v e r b i e d t, heeft het pleit al verloren. Ook al acht men dit oordeel der burgermeesterlijke censuur psychologisch verklaarbaar: het blijft een domheid, de rust te handhaven door, al verbiedend, openlijk te erkennen, dat die gehandhaafde rust niet tegen elementaire, onrustige menschelijkheid bestand is. De magistraten qualificeeren, terwijl zij het tegendeel bedoelen, hun eigen orde als iets stars en inférieurs, dat angstvallig behoed dient te worden voor dit innige, ontroerende symbool: de moeder.

1) Dat 'De Moeder' inmiddels 'in hooger beroep' werd goedgekeurd (1928), bewijst slechts, dat men de film bij nader inzien toch niet zoo erg 'onrustig' vond.

Iwan Mosjoukine in ‘Le brasier ardent’

De ontwikkelingsgang van Iwan Mosjoukine is symbolisch voor het mammonisme, dat de filmproductie op den huidigen dag nog tot in bijna al haar geledingen beheerscht. Zijn eerste films: ‘Kean’, ‘Le Brasier Ardent’, zijn optreden in ‘Feu Mathias Pascal’ onder leiding van l'Herbier, gaven hem gelegenheid zich te ontpoppen als een bijzondere gestalte; en nauwelijks had hij die bijzonderheid in de wereld geworpen, of de roem en de winst maakten zich van zijn talent meester en vernederden hem tot een ijdele star in ‘Michael Strogoff’, in ‘Casanova’. Toch is deze weg van zelfvernietiging in den eersten en besten Mosjoukine al gegeven. Immers als grondtrekken van zijn actie vindt men onmiddellijke overbewustheid van eigen vermogens, genoegen in eigen ijdelheid en wreedheid, lust in uitbuiting van een eenmaal als geslaagd waargenomen gebaar. In den regisseur Mosjoukine, zooals wij hem in ‘Le Brasier Ardent’ hebben leeren kennen, zit de hang naar de dictatuur, naar schitteren, naar onderwerping van de omgeving aan zijn persoonlijkheid; de rol, die hij zich hier heeft toegekend, is die van een onoverwinnelijken charmeur, weliswaar met een trek van spot over die Donjuanerie, maar toch zeer duidelijk trotsch op het overwicht van zijn Medusakop. Daarvoor alleen maakt hij een scenario, dat op zichzelf grenzeloos paskwillig is, tot een komische en dikwijls verrukkelijke parodie op de feiten, die het den toeschouwers voorlegt. Een detective; een geschiedenis van trouw en ontrouw, van diefstal en bedrog... wie denkt er aan bij het zien van deze speelschheid! Wie denkt aan een detectivebureau bij de hardhandige aftuiging van den cocu door een contingent fantastische figuren! Wie denkt aan een ‘echtgenoote’, die ‘getemd’ moet worden, wanneer hij Nathalie Lissenko, de gravin Koefeld uit ‘Kean’, verdwaald ziet in een reeks netelige, maar daarom niet minder lachwekkende amoureuze situaties! Het draait

immers alles om dien Mosjoukine, die alleen al door zijn aanwezigheid een maatschappijtje van burgerlijk verworden en geconsolideerd huwelijksgeluk in de war stuurt, die deze ingewikkeldheden slechts heeft uitgevonden om de kinderlijkheid en, soms, kinderachtigheid van het 'verterend vuur', dat liefde heet, met de hautaine meerderheid van zijn blik te bestrijken. Hij speelt met de vrouw van zijn opdrachtgever, gelijk een ander zich met een schoothond zou vermaken; en, ja, tenslotte verliest hij er de zelfbeheersching bij en moet voor zijn moeder... kiespijn veinzen, om het hooge geluk van de liefde te maskeeren! Hij solt met anderen en uiteindelijk ook wat met zichzelf, zelfgenoegzaam en bewust tot in zijn laatste overgave aan de beminde. Zooals hij in haar droom al de niet aflatende, onverbiddelijke en eischende was, zoo wint hij haar in het daglicht als een vorst, met een grapje, een concessie die onmiddellijk weer teruggenomen wordt. In één woord: een geboren speler!

In 'Le Brasier Ardent' ziet men, hoe de au fond wreede gril, de gewetenlooze spot met de dufheid van afgedragen gevoelscostuums, reeds grenst aan de ijdelheid, die den lateren Mosjoukine eens naar het verderf van het succes zou voeren. Om anderen in hun belachelijkheid aan de kaak te stellen verheft hij zichzelf. Maar, welk een verschil tusschen dit werk en de latere onbeduidendheid! Nooit is hier de ironie over de zelfverheffing vergeten, nooit verzuimt de onoverwinnelijke zich hier ook zelf in de kleinheid van zijn verliefdheid den volke te toonen, nooit schakelt hij zijn eigen avontuur als puur heldendom uit. De spotter Mosjoukine ziet nog de betrekkelijkheid van zijn spot, door bij tijd en wijle als een kind over den grond te duikelen van vreugde! Aldus werd 'Le Brasier Ardent' een hoogmoedige, maar toch niet ongevoelige film, een berekende spotternij, die toch niet cerebraal aandoet, integendeel, overal plastisch en zinnelijk zich in het avontuur van de liefde verliest, om er telkens weer grinnekend om zichzelf uit op te duiken.

Als filmpoging is deze Mosjoukine niet volmaakt; er

zijn veel herinneringen aan het tooneel met zijn saloncoulissen. Maar de evenementen (het detectivebureau, de droom, de dans in het cabaret b.v.) zijn vaak met indringend begrip uit filmmateriaal opgebouwd, terwijl de vele anecdotes telkens door filmverrassing treffen. Men vindt hier bovendien den bescheiden, maar uitstekenden Nicolas Koline (bekend uit 'Kean'), als den echtgenoot, den kleinen 'seigneur et maître', een onovertroffen figuur met de soberste middelen gespeeld; men vindt Nathalie Lissenko, die zich in de hier vereischte onbestuurde gehoorzaamheid aan het 'verterend vuur' van een andere, maar niet mindere kant dan in 'Kean' laat zien. De dialoog in den maneschijn tusschen haar en Mosjoukine als detective is van een zwijgende filmwelsprekendheid, die men niet dikwijls tegenkomt.

Metropolis

aant.

aant.

aant.

aant.

In deze 1927-sensatie van Berlijn heeft dan eindelijk de U.F.A. haar ‘Tien Geboden’ gevonden; in Fritz Lang vond zij haar Cecil B. de Mille...

Er is herhaaldelijk op gewezen, welke verdiensten de groote duitsche filmtrust tegenover de filmkunst toekomen; zij heeft een periode van een zekeren homogenen stijl geschapen, dien men den ‘U.F.A.-stijl’ zou kunnen noemen; juist begrip van het beeldvlak vooral (het gestyleerde vlak heerschend óók over den acteur, die zich daarin heeft te voegen) is één van de grootste resultaten van dit stadium van vormgeving door het nieuwe en tastend begrepen materiaal. Ja, zoo algemeen, zoo zeer van zelf sprekend werd dit nieuwe element, dat het van een probleem bijna een locus communis is geworden, van een stijlvorm een technisch sine qua non. Wij hebben echter ook reeds vroeger betoogd, welke de gevaren van de U.F.A. hegemonie waren. Zooals iedere stijl verloopt in epigonisme, dat den vorm niet meer verstaat als een logisch symbool voor den inhoud, maar hem uitsluitend om het genot van zijn technische complicaties blijft beoefenen, zoo brengt ook de beeldvlakcultus mee, dat men de styleering, het decoratieve, gaat aanbidden als *het* brandende vraagstuk van de film. Men beseft niet meer, dat het best verdeelde beeldvlak dood is als een gipsen plafondornament, wanneer het niet een psychische eenheid symboliseert; dat geen met seconden of centimeters afgepast beeldenrhytme een kunstemotie kan geven, wanneer het niet de uitdrukking is van een psychisch drama. Want niet het beeldvlak, maar *de tot beeldvlak verstoffelijkte ziel* is het probleem, het eenige probleem van iedere denkbare filmkunst. De zwart-en-wit-kruideniers kunnen weliswaar in veel gevallen zeer verdienstelijk afwegen; maar van de samenstelling van de waar, die zij afwegen, hebben zij daarom nog niet altijd begrip. Met een leger van fotografen, regisseurs, beeldhouwers, acteurs en electrotechnici maakt men alleen nog geen meter goede film... wanneer de tot crea-

tie gedrongen ziel ontberekt, die dit alles als een verbindende eenheid samendwingt, die den toeschouwer tot ontroering beweegt over het zóó en niet anders geziene.

Fritz Lang's 'Nibelungen'-film kondigde het gevaar aan, maar maskeerde het tegelijkertijd; d.w.z. de schoonheid van de 'Nibelungen' berustte voor het grootste deel op een langs decoratieven weg bereikt evenwicht, dat echter steeds gedragen bleef door een 'einheitliche' bewogenheid; een bewogenheid van de legende, die met den duitschen volksaard innig vergroeid is en misschien daarom juist 'decoratief" (oprecht-symbolisch) tot een groot kunstwerk kon worden... Maar het gevaar lag in het voorbeeld gegeven; want men behoeft slechts de onbewogen monumentaliteit van Kriemhilde of de strenge architectuur der portalen te substitueeren voor het evenwichts *bewustzijn,* waaruit deze beelden ontstonden, om de richting van het gevaar in te zien. Er is dan ook door de duitsche filmindustrie danig gewerkt met aan de 'Nibelungen' ontleende schablonen, zonder dat ooit weer iets ontstond, dat naast het imposante voorbeeld genoemd kon worden.

En zie hier dan de afzichtelijke consequentie van het beeldvlak òm het beeldvlak, afgeleverd door Fritz Lang en Thea von Harbou, die ook de 'Nibelungen' schiepen! Metropolis! Eenige uren lang wordt de toeschouwer overstelpt met een trommelvuur van techniek, zoodat hij er bijna bij neervalt; hij is prijsgegeven aan de meest gezochte, leugenachtige symboliek, die een menschenbrein maar kan verzinnen. Uit alle litteratuur-oorden, zelfs uit de domeinen van het expressionisme, sleepten de makers van dit vervaarlijke prul hun stamppot: luxestad tegenover arbeidersstad, echte en valsche Maria, middelaars tusschen hersens en hand... de ideëen zijn waarachtig verre van nieuw. Eén woestijn van wolkenschrapers, sportparken, machines, één bij elkaar geregisseerde wereld van koude, onzinnige droombeelden, één kunstmatig in elkaar gewrongen antithese

tusschen licht en duister is deze stad Metropolis. Nog eens wordt de ‘machinemensch’ te voorschijn gehaald, een thema, dat even actueel is als het perpetuum mobile; nog eens bliksemen alle beschikbare electriciteitsbronnen, waarover de U.F.A. beschikt; straten overstroomen, huizen storten ineen, vliegtuigen zeilen over torenhooge millionnairspaleizen; er zijn zelfs 750 kinderen uit Noord-Berlijn opgetrommeld, om met hun poovere ellende dit schouwspel op te sieren...

Het spreekt vanzelf, dat het Fritz Lang niet aan vakkennis heeft ontbroken; integendeel, hij heeft zich uiterst vakkundig bedronken aan den roes der onmogelijkheid, die nu eenmaal in het bereik van den nieuwen vormt ligt.

Het blijkt hier, dat juist de voortreffelijkste vakmannen vergeten kunnen, hoe niet dit *on*mogelijke, maar alleen het *anders*-mogelijke de roeping van de filmkunst bepaalt. Niet het feit, dat men torentjes van Babel kan opbouwen uit blokkendoozen en deze voor echt kan laten doorgaan, maar de openbaring, dat de ziel in een ander gewaad vorm kan worden, is het geheim, dat de film ons heeft onthuld. Wanneer de ziel bewogen is, komt (gegeven de vakkennis) het stoffelijk symbool vanzelf; wanneer echter de symbolen verzonnen en naar de maat van het beeldvlak vervaardigd worden, is de zielsontroering tot een kunstmatig verwekte zenuwcrisis gedegradeerd.

‘De Tien Geboden’ was de groote vergissing van een tijdperk, dat achter ons ligt; een tijdperk, dat nog de eerste beginselen van stijl, compositie, eenheid had te leeren. ‘Metropolis’ zal de minstens even groote vergissing worden van een volgend tijdperk, dat stijl, compositie en eenheid is gaan beschouwen als technische factoren. Het is een jammerlijk tafreel, Alfred Abel en Theodoor Loos onder belachelijke, ziellooze rollen te zien lijden, twee jaren kostbaren tijd en handen vol geld letterlijk versmeten, verknoeid te weten aan dezen kolder...

Ach, Kirsanoff met zijn gebrekkige ‘Menilmontant’ en

zijn paar duizend gulden voelde dezen tijd toch dieper en intenser dan de millioenengoochelaar Lang! Naar ‘Metropolis’ vraagt, wanneer de reclame is uitgewerkt, geen sterveling meer.....

Iwan de Verschrikkelijke

Indien er ergens gezondigd is tegen de elementaire eischen der filmaesthetiek, dan is het wel op het gebied der z.g. historische films. Er was geen schooner aanleiding denkbaar dan deze, om volkomen op te gaan in de uiterlijkheid en de etalage; hier kon zich het instinct der valsche verbeeldingen, dat een gemakkelijk af te leiden massapubliek steeds streelt en uit het burgerlijk bestaantje wegrukt, zich uitleven, de eene regiepaniek op de andere doen volgen, de eene verbazing op de andere stapelen. Maar de eene windhoos blies ook de andere weg; en men zocht betere wegen. De impulsen der Lubitsch-films werden met meer omzichtigheid gevolgd; hun waarde werd niet meer uitsluitend in de geweldig bewegende volksmassa's gezocht, maar *achter* de historische coulissen. Vooral de duitsche filmkunst heeft vele verdroomde verledens opgeroepen met de nieuwe kennis van het materiaal, die haar ten dienste stond; zij redde zich in het wazige en monumentale van de legende (Nibelungen), van het oude geslacht (zur Chronik von Grieshuus). Toch bleef daarnaast de industrie van het verleden bestaan, die, met meer of minder succes, den smaak van het naar goedkoope wonderen hunkerende volk moest bevredigen. Zij trachtte door een overvloedig gebruik van betovergrootvader's costuumkast en door een zorgvuldig vermijden van alles, wat de dagelijksche ziel zou kunnen verontrusten, het terrein te behouden; het spreekt vanzelf, dat zij met de meest beperkte gevoelsschakeeringen moest werken (trouwe liefde, vergelding) om den volksgunst niet te verliezen. Het verleden geldt hier als het onmogelijke, waarin dus alles mogelijk is; uit de volheid der hedendaagsche gevoelswereld wordt datgene geabstraheerd, wat geen aanstoot geeft aan de gangbare moraal, wat den heimelijk met zijn vrouw, zijn woonkamer, zijn levensstijl ontevreden staatsburger pleizierig stemt; de geschiedenis wordt niet opgevuld met hartstochten, maar de hartstochten worden gestijfseld met geschie-

denis, aanvaardbaar gemaakt door de autoriteit van het historisch-zijn. Het bijzondere costuum imponeert, niet de bijzondere ziel; het narrenpak geeft een bepaald historisch heerschap het recht er een onmogelijk-pathetisch ontroerinkje op na te houden, zonder dat hem dit kwalijk genomen wordt; het verleden excuseert de levenloosheid. Aan deze zonderlinge psychologische tegenstellingen dankte de filmindustrie in Duitschland, Amerika, Frankrijk, Italië, één harer beste afzetgebieden, waar het haar mogelijk was zonder al te groote blamage een oppervlakkigheidsprocédé te bedrijven, dat al dan niet gemaskeerd werd door technische beeldvlakverzorging of zorgvuldige historische kennis...

Wie meent, dat dit stadium voorbij is, vergist zich. Wij waren in de gelegenheid de waarheid van bovenstaande opmerkingen te toetsen aan één der jongere duitsche historische films: 'Prinz Louis Ferdinand', het glansproduct der ziellooze middelmatigheid, zachtkens met nationalisme gespekt en met sentimentaliteit gelardeerd; een product, waaraan de regisseur Hans Behrendt in het openbaar zijn naam durft geven...

Het verleden is voor de europeesche film zelden gevuld met de dagelijksche realiteit. Daarvoor beseft men het verleden te zeer als geschiedenis, als afgesloten periode: in het beste geval dus als de legende, in het slechtste als een bal masqué.

Conrad Veidt speelde eens een russischen tsaar, Iwan den Verschrikkelijke; één zijner hevigst-bewogen en voor zijn temperament meest geëigende rollen. Wij zagen een waanzinnigen, uitgevasten despoot sidderend ronddolen langs duistere trappen en miraculeuze paleizen; wij zagen een spookverschijning volkomen verstard en onaardsch dansen te midden van een volk, dat nauwelijks iets met hem gemeen had. Wij zagen, in 'Das Wachsfigurenkabinett', dat het verleden levend werd in de wondersfeer van het sprookje. Deze film was het sprookje van de russische ziel, zooals Europa dat moest dichten: het mirakel van het verre land in een verren

tijd. Tsaar Iwan werd ons een wreede magiër, een verhaal van Herodotos, waarin de schemerende grenzen der wereld een wondertaal gaan spreken...

De Rus Taritsch, de schepper van den Sovjetfilm ‘Iwan de Verschrikkelijke’, ziet den Tsaar anders. De breuk tusschen heden en verleden, tusschen leven en geschiedenis, waarmee de europeesche kunstenaar zich, hoe dan ook, heeft te verzoenen (omdat de orde der dingen zich voor hem niet anders laat denken), is hem vreemd. De russische acteur draagt geen historisch costuum, want juist in dat costuum leeft hij; de beweging dezer gezichten krijgt pas boven de oude dracht de volle beteekenis. Geschiedenis is hier niet het afgeslotene, maar het-ook-nu-nog-voortlevende; misschien kan ook juist daarom de russische revolutiefilm de vooruitgangsgedachte zoo critiekloos verheerlijken, wijl haar dat ontwikkelingsaxioma in wezen vreemd is; het komt tot dit volk als een boodschap, die het niet verstaat, maar aanbidt... Wanneer de russische film echter het leven uitbeeldt, blijkt, onmiddellijk, de onverschilligheid voor de historie, ook in deze ‘historische’ film; deze tsaar Iwan is niet de vertegenwoordiger van een historische episode, hij is de ‘rex iniquus’, de booze demon van het russische volk, die zich op God beroept en het duivelsche wil, hij is *de* tsaar, waaronder het land lijdt, die zijn slaven den kop indrukt, zoodra zij vliegen willen, zoodra zij vrij willen zijn.

Vergelijkt men den Iwan van Leonidow met dien van Veidt, dan blijkt aanstonds het verschil. Terwijl Veidt zich hult in de mysteriën van het legendarische, den tsaar versluiert achter een spokig alchimistengebaar, staat Leonidow realistisch en nuchter in het gewone leven; ‘vadertje tsaar’, de boerenvorst, de heerenboer bij God's genade, een listig koopman en sjacheraar, een sarrende sadist, een bigotte farizeeër. Ook Taritsch heeft dien wonderlijken dans, waarbij de tsaar te midden van zijn boersche hofhouding allen keizerlijken stijl prijs geeft; maar terwijl Veidt, met mathematisch handge-

klap, de sfeer van zijn verschijning als een obsessie handhaaft, werpt Leonidow het masker geheel af en verdanst niet anders dan een wilde, boosaardige pret. Dit is een naturalistisch geziene mensch, een stille booswicht, die loskomt in dronkenschap.

Deze Leonidow is één der grootste filmacteurs, die thans leven. Hij heeft hier het doortastend-stiekeme van een snuffelenden miereneter. Hij speelt een wereld van slim overleg met zijn stekende, geknepen oogen. Hij is een abnormale, die niet abnormaal speelt; achter ieder gebaar raadt men, begrijpt men de gecompliceerde werkelijkheid; maar hij overlaadt niet, overdrijft geen oogenblik, laat nooit opzettelijk, propagandistisch doorschemeren, dat hij de duivelsvorst is, de plaag van het volk. Hij is een complete mensch...

Taritsch kan met een minimum van tekst volstaan; de film heeft aan de eigen taal genoeg. (Het fabrieksschema van de europeesche historische film schakelt episodes aan elkaar door lange tekstverklaringen; men verklaart daarmee, dat men eigenlijk niets te verklaren heeft...) De russische acteurs staan onbevangen tegenover de problemen van het historisch gegeven, omdat het historische voor hen geen ‘couleur locale’, maar omgeving, leven, heden is. Naast Iwan staat een grof zinnelijke tsarina, die haar duitschen lijfeigene, den uitvinder, vergeefs tracht te verleiden; men voelt, hoe in hun worsteling de ‘liefde’ voor den slaaf heiligschennis beteekent, ondergang aan de zoo onmetelijk hoog gewaande vorstin... Men ziet een eigenzinnigen bojaar, een potentaat voor zijn boeren, een bange, toch trotsche hoveling voor den tsaar; een liederlijken en toch ondoorgrondelijken schandknaap; een door de ‘verlichting’ gedreven lijfeigene, die niettemin een onderdaan blijft; een talrijk, dom en droomerig volk, het russische, waaruit zij allen voortkwamen en waarvan geen zich bevrijdt. Ook in de spelers, die dit werk samen schiepen, moet die saamhoorigheidsgeest nog geleefd hebben; want zelfs Leonidow, die in Hollywood reeds lang een star had kunnen

zijn, schikt zich onder het regime van den cineast Taritsch, dien men een scherpe psychologische intuïtie toeschrijven moet. Hij experimenteert overwegend psychologisch, niet technisch; zijn arbeid getuigt niet zoozeer van de optische als wel van de dramatische mogelijkheden in de film; hij is, in één woord, een belangrijk filmdramaturg!

Twee droomfilms (Geheimnisse einer Seele, Jazz)

Het laat zich eigenlijk zeer eenvoudig en scherp formuleeren, waarom de psychoanalytische film ‘Geheimnisse einer Seele’, waaraan alle raffinement van jarenlang technisch pogen ten deel is gevallen, van aesthetisch standpunt niet meer dan een interessant experiment is gebleven; in de woordverbinding ‘psychoanalytisch’ en ‘film’ ligt de oorzaak al opgesloten. Hier wil de analyse gediend worden door het visioen, het beeld... en niettemin analyse blijven; hier grijpt de psychiater naar het kunstmiddel, óm het didactisch doel; hier is de regie onderdanig aan wetenschappelijke accuratesse en offert de willekeurige fantasie zich aan een historisch geval. Eén van de oudste vertakkingen van de film, die zichzelf nog niet gevonden had: de wetenschappelijk-paedagogische, komt op het terrein der psyche, eischt den kunstenaar op en gunt hem toch zijn autonomie niet; wij zien het complex (mesvrees) geanalyseerd, niet in het nuchtere schema van een verhandeling, maar onder het masker van den mensch zelf, die altijd een synthese blijft, een speler, nooit een bijeenzijn van symptomen wordt.

Verbeelding is synthese en psychoanalyse is... analyse. Het is daarom niet onmogelijk, dat een verbeelding doortrokken is van psycho-analytische invloeden; dit doordringingsproces is zelfs tegenwoordig op alle gebied vast te stellen. Nauwelijks kunnen wij ons een begrip vormen van de vele geheime kanalen, waarlangs het gepopulariseerde en misschien herhaaldelijk verminkte Freudisme op de fantasie werkt; dit is geen vraag meer van bewust kennisnemen, maar van vaag, bijna noodgedwongen *ondergaan* van een nieuwe verhelderingspoging; zoo is ongetwijfeld de kunstvorm ‘film’, in het bijzonder bij phaenomenen als ‘Caligari’ en ‘Das Wachsfigurenkabinett’, zeer nauw verbonden, bewust of onbewust geschakeld, aan de ook specifiek twintigsteeeuwsche, maar wetenschappelijke vorm, de psychoana-

lyse. Om deze algemeene wisselwerking gaat het hier echter niet; de psychiaters Abraham en Sachs trachtten juist het wetenschappelijk vastgestelde geval *om te zetten* in de sfeer der verbeelding, waarbij zij niet overwogen, dat deze verbeelding haar eigen eischen heeft en dat de nieuwe visueele mogelijkheden niet als explicatie-materiaal te gebruiken zijn zonder het synthetische, dat alle artistieke visie eigen is, te verscheuren. Het 'geval': man-vrouw-vriend, is het oude driehoeksprobleem; maar om het 'geval' wetenschappelijk te isoleeren is de vriend (Jack Trevor) hier niet anders dan een droombedreiging; zijn (bijna onvermijdelijke!) rol in het dagleven is neutraal gehouden en mist daardoor ieder relief. Wat de film aan exactheid, aan diepte, aan... analyse, tracht te winnen, beteekent hier een verarming in het geheel van de compositie. Even vlak, immers bijna uitsluitend als reageerende factor, staat de vrouw (Ruth Weyher) tegenover den man, waardoor haar gestalte onduidelijk wordt en onaandoenlijk van sentimenteele vaagheid; een nieuw verlies aan synthetische kracht. Zoo blijft als hartstochtelijk bewogen centrum slechts de man, Werner Krauss, dag en nacht gekweld door de obsessies, die hem niet geopenbaard worden in hun oorsprong. Men ziet hem rusteloos en schichtig, gepijnigd door het onbekende des daags, bestookt door tergende symbolen des nachts. Het is vooral in den droom in zijn eersten vorm (2e Acte), dat de verbeeldende synthese den analytischen opzet overwint; de metalen scherpte van rijdende treinen, de koelte van donker water, de benauwenis van de cel, het geluidloos omhoogwentelen van een droomstad, dit alles heeft het sterke homogene van een durende angst, die langs de dingen raast; het is volkomen mogelijk dit beeld te ondergaan, zonder nog eens, zooals de film doet, de voorbijtrekkende symbolen bewust te realiseeren als familie van de psychoanalyse. Waar dan ook de psychiater (Pawel Pawlov) zich met het 'geval' gaat bemoeien, houdt het aesthetisch belangrijke van dit werk op; wetenschappelijk, met de analytische marginalia van den

arts, gaat de droom een tweede maal voorbij... en wij vereeren of verafschuwen, al naar onze mentaliteit, het genie van Freud. De eenheid van het gebeuren echter is ruw en, naar wij mogen vermoeden zeer vakkundig, uiteengebroken, broksgewijze tentoongesteld.

Men vermijde liever een wetenschap van de ziel op het witte doek, waar de *wonderen* van de ziel duidelijker spreken. En Werner Krauss ziet men verschrikkelijker, raadselachtiger... droomachtiger, in zijn lichaamloos schrijden in een andere, misschien psychoanalytisch onjuiste, droomverbeelding: 'Das Wachsfigurenkabinett.'

De droom schakelt de orde uit, waarnaar wij gewoon zijn de producten van natuur en mensch te beoordeelen: de bewustheid, het logisch verband. In den droom geven wij ons willoos prijs aan een volgorde van verschijnselen, die wij niet als orde plegen te betitelen, omdat wij de macht verloren hebben hun verband, hun opeenvolging en afhankelijkheid te bepalen. De droom ontketent de indrukken in een eigenzinnige zelfstandigheid; de droomer leeft naast en uit zijn dagleven, nog zwaar van beelden, in den droom een onderbewusten, maar niet geobjectiveerden roman. Wij kunnen dus den droom een wanorde noemen; een correctie op de beheersching van den dag, een noodzakelijke en misschien den diepsten grond van de psyche onthullende aanvulling van den conventioneelen wandelaar, die de sociale mensch nu eenmaal is... maar een *wan*orde, materiaal, dat om uitleg, verklaring... orde roept. In geen stadium van zijn geestelijke ontwikkeling heeft de droomer zich tevreden gesteld met het ondergaan van den nachtelijken stormloop der beelden tegen zijn ziel; instinctief zoekt hij oorzaken, die in den droom zelf, in de verwarrende, vaag in het geheugen bewaarde opeenvolging, niet gegeven zijn. Hij beseft alleen bij het logisch geordende te kunnen leven.

Deze aanval van den ontwaakten mensch op zijn droom is nooit vrij van egoïsme geweest; uitbreiding van de geruststellende, klare logica van den dag over den nacht,

onderwerping van den verontrustenden, troebelen chaos zijn de oermotieven, die den droomer bijna direct van den slaap naar het wakkerzijn wijzen. In de sfeer van koffiedik en ei is dit egoïsme dan betrekkelijk naïef; droomvoorspelling en droomuitleg zijn gemakkelijk te ontmaskeren annexatiepogingen, waardoor men aan den droom zonder veel omslag de dagorde wil opdringen. Maar ook de moderne droompsychologie, zelfs de genadelooze Traumdeutung van Freud, bewaart het oorspronkelijke egoïsme; zij zoekt in den droom het levensfundament, zij exploiteert den droom met de psychiatrie, zij is in haar geheele ontwikkeling (en hoe zou het anders kunnen?) nogmaals een bewijs, dat wij geen droomers, maar wakenden willen zijn. Er is een oorspronkelijke, onmiddellijke richting van den slaap naar den dag: een verlangen naar logica, een streven naar zelfbehoud in verklaring en omzetting.

Zoowel de psycholoog als de kunstenaar maken van dit instinct gebruik; maar in de middelen ligt het verschil. De psycholoog (subs. de psychiater) tracht den droom, analytisch, dienstbaar te maken aan de menschheid; de kunstenaar tracht, synthetisch, de menschheid dienstbaar te maken aan den droom. De eerste erkent de behoefte den droom onder de gezichtspunten van den dag te ordenen; de laatste doet practisch hetzelfde, maar hij erkent het niet. Dit is juist het merkwaardige in den kunstenaarsdroom, den tot kunstwerk geworden droom: *dat het droombeeld als beeld behouden blijft en niettemin aan een zeer bepaalden artistieken opzet moet gehoorzamen.* Vandaar, dat de kunstenaarsdroom, zonder in wetenschappelijke aanduiding te vervallen, toch in zijn elementaire verwarring van beelden een onmiddellijken samenhang moet opleveren, een samenhang, die in zichzelf niet logisch is en toch door hem, die deze beelden reproduceert, logisch kan worden vertaald. Ziehier het moeilijke probleem, waarvoor ieder kunstenaar, die van den droom gebruik maakt, wordt gesteld; hij moet alle suggesties van de verwarring bewaren en toch in die verwarring de directe aanduiding der orde

verbergen.

De film heeft steeds den droom gezocht. Beiden zijn visueele bewegingssuggesties, die zich in de herinnering vastzetten als een meer of minder vaag verband van beelden. De droom was wel één der eerste motieven, waarnaar de film, die tot bewustzijn van zijn mogelijkheden was gekomen, moest grijpen; en als het niet de droom zelf was, dan sprak toch de droomkant van het dagleven het duidelijkst tot den cineast, die de onvermoede vervormende middelen der photographie tot zijn beschikking kreeg. Er is van het meest absurde, plaatjes-achtige realisme der eerste filmpogingen naar de droomfilm 'Jazz' een logische en in de amerikaansche, naïeve oprechtheid van James Cruze niet eens verloochende overgang. Hij ziet de wereld met een cliché-visie en denkt: zoo is zij niet. De reactie volgt in een cinegraphische bespotting, in een wellustig uitrekken, samenpersen, verdraaien en mangelen van die aanvankelijke cliché-visie. De camera veroorlooft een wraakneming op de gemeenplaats 'realiteit', die den cineast bedwelmt en ophitst; zoo verraadt hij, waar hij bovendien drie acten beruchte 'realiteit' doet voorafgaan, den logischen samenhang tusschen de eerste werkelijkheid van de film (het bewegende plaatje) en de eerste mogelijkheid van de film (de droom). De droom als wraakneming op de cliché-realiteit: dit is het merkwaardige en toch zoo uiterst verklaarbare schema, waarnaar James Cruze de schijnbare wanorde van zijn droombeelden heeft georganiseerd.

'Geheimnisse einer Seele', de psychoanalytische modelfilm der U.F.A., werd op een tweeslachtig principe gebouwd. Psychiater en kunstenaar dongen beide naar de gunst van den droom; en zoo ontstond een interessant, maar toch mislukt experiment, dat noch analyse noch synthese was en de pretentie had van analyse en synthese tegelijk. Hoewel de droombeelden waschecht wetenschappelijk gecontroleerd waren, schoot de film overal te kort door gebrek aan zuiver artistieke fantasie en compositie; dit alles door de fatale verwarring der

middelen, door het innemen van twee onvereenigbare standpunten in één werk.

Cruze is anders te werk gegaan. Ook hij heeft den droom willen bezitten, maar hij heeft ingezien, dat men, in een *kunstwerk,* aan het kunstenaarsstandpunt meer dan genoeg heeft. Daardoor werd 'Jazz' zeker geen document van psychoanalytische nauwkeurigheid; Cruze's droombeelden zijn slechts speelsche variaties op dagmotieven, gecomponeerd zonder gewetensvragen, of die symbolen wel verantwoord zouden zijn. Vijf acten droom moeten drie acten buitensporig vervelende amerikaansche dollarrealiteit wreken; en deze wraak is geestig, venijnig en direct, en de cineast mist den tijd eerst het handboek der droompsychologie op te slaan. Maar Cruze beheerscht de film; en dat is meer. Hij weet, dat, hoewel film en droom wezenlijke verwantschapskenmerken vertoonen, een droom daarom nog geen film is. Men moet eerst den droom nog cinegraphisch annexeeren; men moet eerst aan den droomchaos nog het geheimzinnig stempel der onlogische logica geven, Cruze lost dit in 'Jazz' op als een kunstenaar; ook waar hij te kort schiet, schiet hij als kunstenaar te kort; aan het gevaar der tweeslachtigheid is hij met een ongegêneerde frischheid ontkomen.

Op het eenvoudige schema: een arm componist besluit een dollarprinses te trouwen, hoewel hij van een ander houdt, en wordt voor dezen stap in zijn droom gewaarschuwd, borduurt Cruze een spitse parodie op het amerikanisme, als efficiency, als dansmanie, als individualiteitsverachting. Door gebruik te maken van de modernste middelen der cameramogelijkheden, geleid door een zuiver gevoel voor de filmwaarde van elk droomgegeven, bereikt hij een eigenaardige irrealiteit, die niet ontstaat uit vage, onduidelijke overgangen, maar groeit in een sfeer van nuchtere, bizarre spotternij. 'Jazz' is een uiterst concrete, ratelende droom van telefoneerende millionnairs, typistes, een sidderende charleston en spookachtige liften, waartusschen alleen het sentimenteele ideaalmeisje telkens een week intermezzo brengt. De beelden tikken over elkaar, als het noodlots-

geluid van een schrijfmachine; hard en raak. Cruze heeft den droom naar zich toegebogen zonder de droomillusie prijs te geven; hij heeft hem, als parodische wraakneming, op het dagleven betrokken; en hij realiseerde hem met al de spanning, die het photographisch beeld hier aan de kunstenaarsvisie kan verleenen...

Er is één opvallende compositiefout in deze film: de aandacht wordt te lang op het banale voorspel geconcentreerd. Hier was meer te bereiken geweest dan de ordinaire gele comedie, die Cruze ons voorzet; ook het voorspel, dat de gegevens voor den droom bevat, moest scherper contrasten in zichzelf bezitten om de aandacht te kunnen boeien. Maar deze droom is naïef; en als zoodanig is hij het eerste filmgetuigenis van Amerika, dat voor zichzelf en voor Amerika spreekt, zonder ons te ergeren...

Cavalcanti

Het kunstenaarschap van Alberto Cavalcanti geeft aanleiding tot de vraag, welke elementen voor de *film* essentieel zijn, welke tot het gebied van den film*stijl* behooren te worden gerekend. Wanneer men dit werk met termen uit de geschiedenis der andere kunstvormen wil bepalen, kan men zeggen, dat het volstrekt impressionistisch naar den vorm en volstrekt anti-amerikaansch naar den inhoud is. Ook hier is het geraden de problemen van vorm en inhoud te scheiden. Immers: een revolutionnair van den vorm is Cavalcanti geenszins, een zelfstandige naar den inhoud is hij zonder eenigen twijfel. Wij vinden in ‘Rien que les Heures’, in ‘En Rade’, tenslotte zeer teekenend in de kleine burleske ‘La petite Lilie’, nauwelijks iets anders, dan een picturale, droomerige, op zijn best lyrische, op zijn slechtst slaperige uitwerking van fotografische resultaten, die reeds vast staan, die niet de schokkende emotie oproepen van een roerige omwenteling; zelfs in het fragment ‘Le Train sans Yeux’, een voorbijflitsende cauchemar van snelheid, ontbreekt de originaliteit van den vorm, die Cavalcanti tot een hervormer van geheel eenige beteekenis zou moeten stempelen; het is een geperfectionneerde omwerking van Gance's ‘La Roue’, een snelheidsvisie, die met betrekkelijk conventioneele middelen bereikt wordt. Typisch impressionisme, deze beide uitersten van de figuur Cavalcanti: zijn glijdende urenwisseling in de metropool Parijs, zijn razende opeenvolging van genoteerde realiteitsmomenten uit den stormenden treinrit! Een impressionisme, dat zijn veelzijdige mogelijkheden weet uit te buiten, maar steeds gebaseerd blijft op de sterke, passieve onderwerping aan de natuur, aan het gangbare beeld, aan de schilderachtige realiteit. De geheele Cavalcantistijl ademt weekheid, onmanlijkheid, romantiek, wereldvervaging. De film wordt niet losgerukt uit de successie der beelden; momenten en stemmingen vallen als schaduwen over elkaar heen, zonder dat de illusie ontstaat, dat men in een ontembaren

stroom verzeild is, zonder dat men meegenomen wordt als in ‘Potemkin’. Uit het instrument film put Cavalcanti, om een paradox te gebruiken, een statische dynamiek; het beeld wordt niet van zijn beeldwaarde ontdaan en louter als vliedend punt gebruikt, maar om eigen schoonheid gecultiveerd en eenige oogenblikken vastgehouden en bewaard.

Is deze houding tegenover het materiaal strijdig met *de* film? Ik ontken het. Men moet al buitengewoon dogmatisch bevangen zijn, als men deze eigenaardige mentaliteit als ‘niets bijzonders’ wil verwerpen. Alleen door den vorm, als techniek, belachelijk te overschatten kan men op deze goedkoope wijze met Cavalcanti afrekenen. Laten wij vooropstellen, dat *de* film een abstractie is en geen aanschouwelijkheid. Niemand kent *de* film; wij kennen alleen films. Uitdrukkingen als: ‘Daarheen moet het met de film’ zijn strijdbare hulpmiddelen, maar geen zuivere definities. Daarom is deze film, die zich van de cinegrafische expressie bedient (en Cavalcanti doet dit zeker, getuige zijn minimaal aantal tusschentitels, die het dynamisch beeld vrijwel volledige autonomie gunnen), afgezien van alle stijlverschil, een bepaling waard. Het stijlverschil komt in de tweede plaats. Terwijl nu Cavalcanti in zijn vormgeving geen andere onderscheiding toekomt dan deze, dat hij den gangbaren vorm veredelt, mag een tweede waardeering, naar den inhoud, hem niet onthouden worden. Dat hij den vorm *veredelt,* wil zeggen, dat de vorm voor hem een nieuwe symbolische waarde heeft. Het is niet hetzelfde, of de eerste de beste amerikaansche regisseur een picturaal stemmingsbeeld schept dan wel de cineast Cavalcanti. De beteekenis van de film ligt tusschen de beelden, niet in het beeld. Of: het beeld is aanleiding tot cinegraphische schoonheid, terwijl pas de samenhang der beelden de waarde van een film bepaalt. In dezen samenhang, die geen vraag is van techniek (zichtbare materiaalbeheersching), maar van een alleen door de techniek *gesymboliseerde* verhouding tot de wereld, ligt de beteekenis van Cavalcanti; in dezen samenhang

verwerkelijkt hij, die uiterst verdraagzaam tegenover de amerikaansche perfectie der fotografie staat, een ultra-anti-amerikaansche verhouding tot de door hem verbeelde wereld. De onmiskenbare teekenen daarvan zijn een overwegend beschouwende, van groote dramatische wendingen afkeerige dispositie en een bijzondere voorliefde voor de sfeer. ‘Rien que les Heures’ is niets dan sfeer; ‘En Rade’ is sfeer met eenige in het voorbijgaan aangeroerde menschelijkheden: het fragment ‘Le Train sans Yeux’ boeit uitsluitend door de sfeer van razende snelheid; en ‘La petite Lilie’, het vrijwel mislukte grapje, heeft als eenige verdienste: omzetting van een zwaar-moorddadige peripetie in de burleske sfeer!

‘Le Train sans Yeux’ en ‘La petite Lilie’ zijn niet de eigenlijke Cavalcanti. Zij zijn proefnemingen met het materiaal, in ‘Le Train sans Yeux’ fotografisch, in ‘La petite Lilie’ wrang-humoristisch. Maar de Cavalcanti, die een figuur geworden is, spreekt zich uit in ‘Rien que les Heures’ en ‘En Rade’, een sleepende dag te Parijs, een eindeloos leven in de havens van Marseille. ‘Rien ques les Heures’ blijft daarom het sterkste werk van dezen cinéast. Het laat die traagheid toe, omdat het geen persoonlijk ‘drama’ inhoudt, slechts een compositie van tot stadsbeeld geworden drama's. Het vestigt niet de aandacht op één mensch, zooals ‘En Rade’ herhaaldelijk; alleen de langzaam lijdende stad, waarvan de menschen de onverantwoordelijke ledematen zijn, rekt zich, ontwaakt, leeft op, om opnieuw in te slapen. Wat Hériat en Cathérine Hessling (in ‘En Rade’) als individuen niet dragen kunnen, dat draagt de stad Parijs: de voortdurende vrees voor de snelheid, het aanhoudend remmen van vaart, waardoor Cavalcanti's filmstijl schijnt bepaald te zijn.

Al dit werk is vol fouten. Men herinnere zich slechts de schilderijen uit ‘Rien que les Heures’, de interieuren van nietszeggende rommeligheid uit ‘En Rade’, tenslotte de geheele opzet van ‘La petite Lilie’, dat niet veel meer dan gefotografeerd tooneel is en min of meer primitief de illusie van filmirrealiteit door een schemerig net

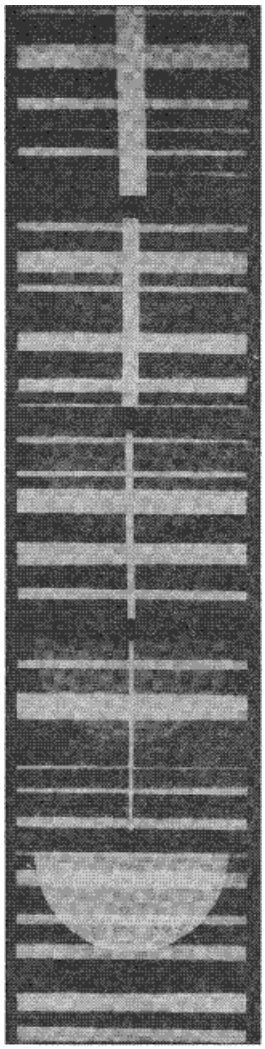
tracht te bereiken. Er is geen sprake van de overstelpende volmaaktheid, waarmee sommige russische meesters weten te treffen. Maar het bezit één eigenschap, die veel doet vergeven. Cavalcanti zoekt in zijn twee groote werken, op zijn manier, naar de waarheid, dat de film geen snelheid *is,* maar zich slechts van de snelheid *bedient*... desnoods om een eindelooze stilte te suggereeren, desnoods om uit 2000 meter celluloid één koepel van zwijgen op te bouwen. Enkele malen háált Cavalcanti dit spel met de dienstbare techniek; vooral wanneer hij met de gezichten zijner acteurs zijn droomerig en peinzend, bijna wijsgeerig te noemen levensgevoel in het beeld vertaalt. Dat er nauwelijks een grens bestaat tusschen deze beschouwende houding en verveling, bewijst ook Cavalcanti's werk; maar zijn orthodoxe bestrijders nemen niet de moeite die grens vast te stellen... De films van Cavalcanti zijn niet, zooals b.v. die van Robert Wiene, in wezen strijdig met de expressiemogelijkheden der cinegrafie. Zij vertegenwoordigen den impressionistischen, romantischen filmstijl: een stijl, die men beminnen kan of niet. Als reactie op de eigenmachtige techniek en de snelle, harde zakelijkheid is het levensgevoel, dat zich hier uitspreekt, echter aanvaardbaar en belangrijk. Wij zeggen niet, dat *de* film deze richting kiezen moet...

CHARLIE CHAPLIN CARICATUUR VAN F. LÉGER

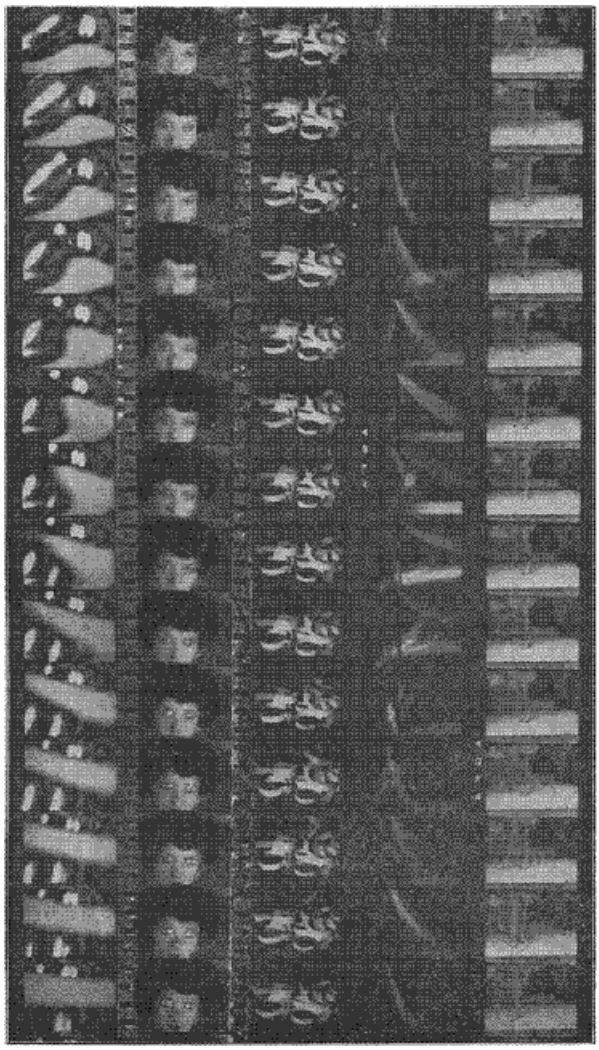
AMERIKAANSCHE FILMCULTUUR: GLORIA SWANSON
UIT: MOHOLY-NAGY, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM.

GRIGORI CHMARA ALS RASKOLNIKOV
(IN 'RASKOLNIKOV' VAN ROBERT WIENE)

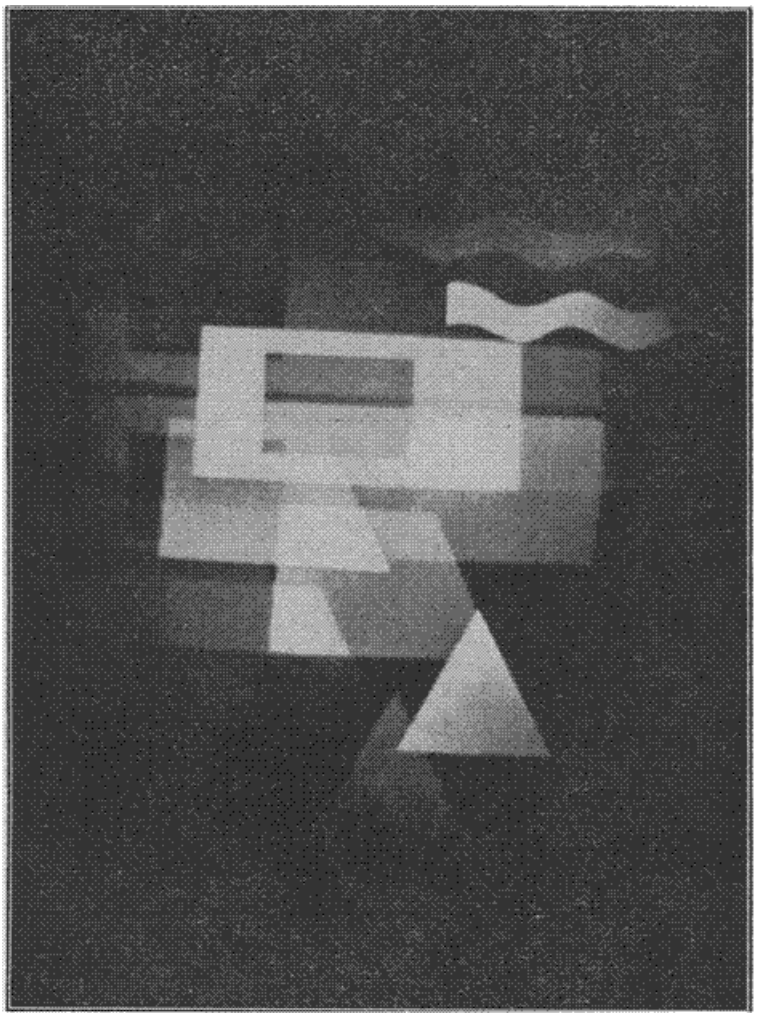
WALTER RUTTMANN
EN ZIJN ‘ABSOLUUT’ FILMMATERIAAL



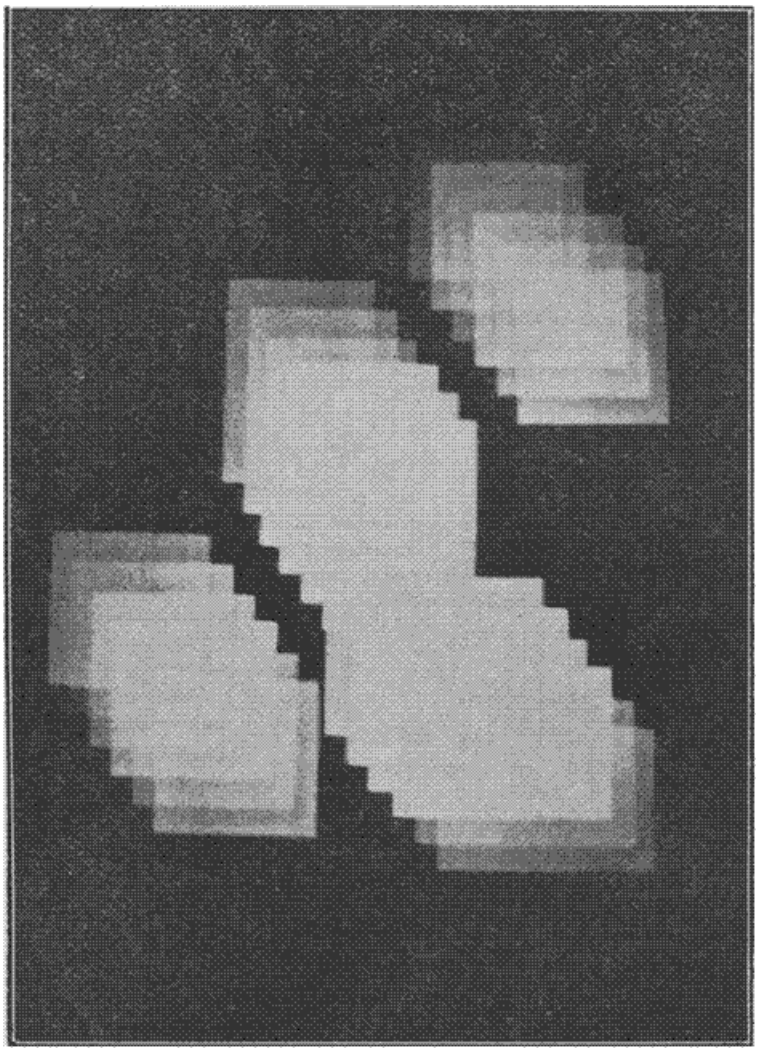
FINALE VAN RUTTMANN'S ABSOLUTE FILM OPUS IV



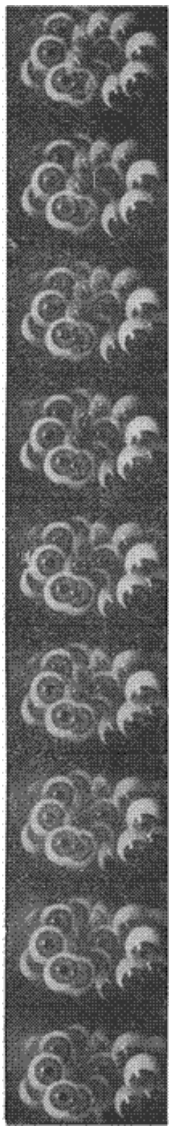
MOTIEVEN UIT ‘EMAK BAKIA’ VAN MAN RAY



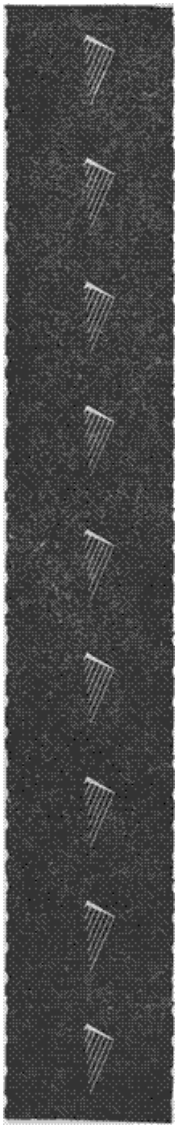
L. HIRSCHFELD-MACK: REFLEKTORISCHE LICHTSPIELE
UIT: MOHOLY-NAGY, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM



L. HIRSCHFELD-MACK: REFLEKTORISCHE LICHTSPIELE
UIT: MOHOLY-NAGY, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM

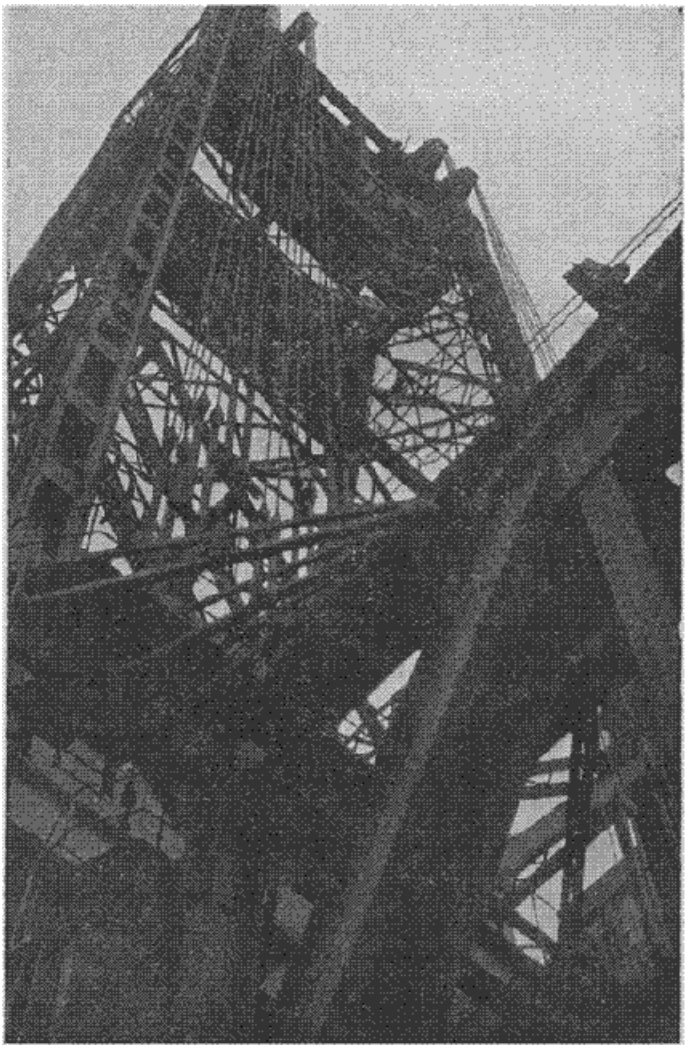


HANS RICHTER: FILMSTUDIE



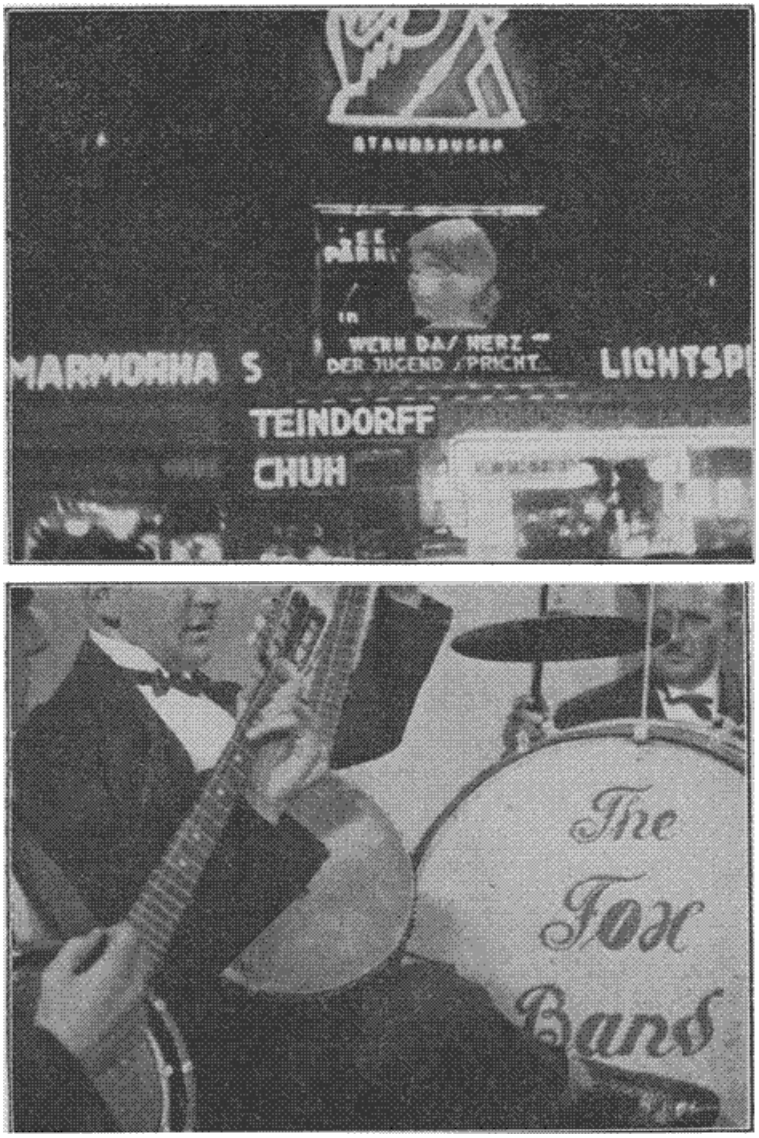
VIKING EGGELING: SYMPHONIE DIAGONALE

DANS DER BOORDJES UIT MAN RAY'S CINÉ-POÈME ‘EMAK BAKIA’

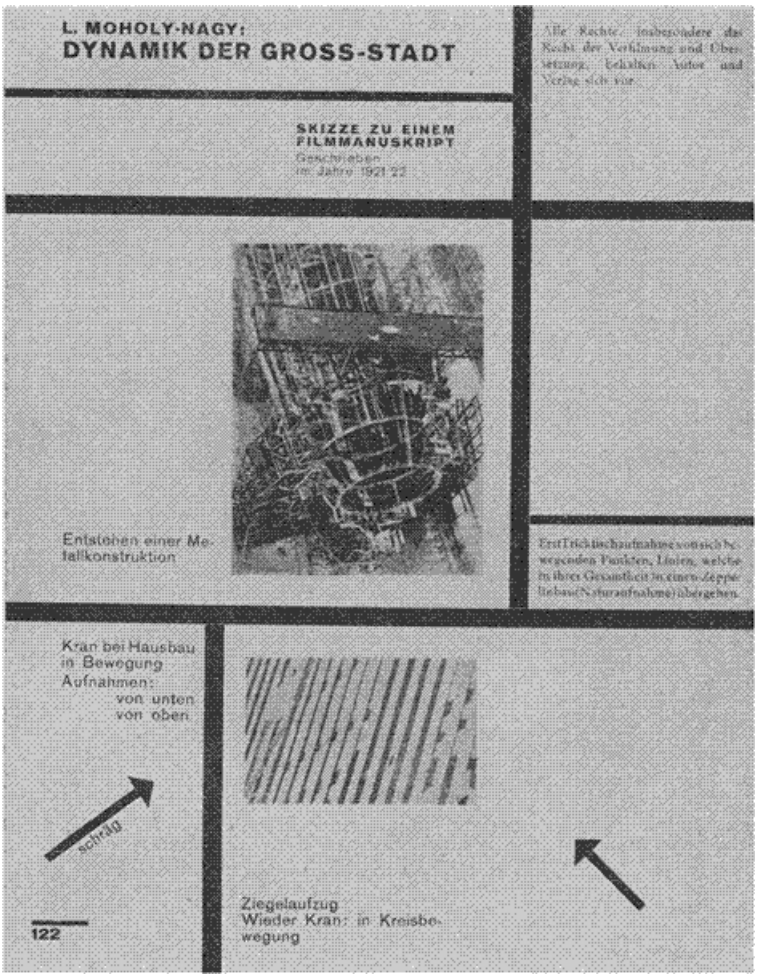


UIT DE FILM ‘DE BRUG’ DOOR JORIS IVENS
(FOTO GERMAINE KRULL, PARIJS)

JORIS IVENS: FILMSTROOK

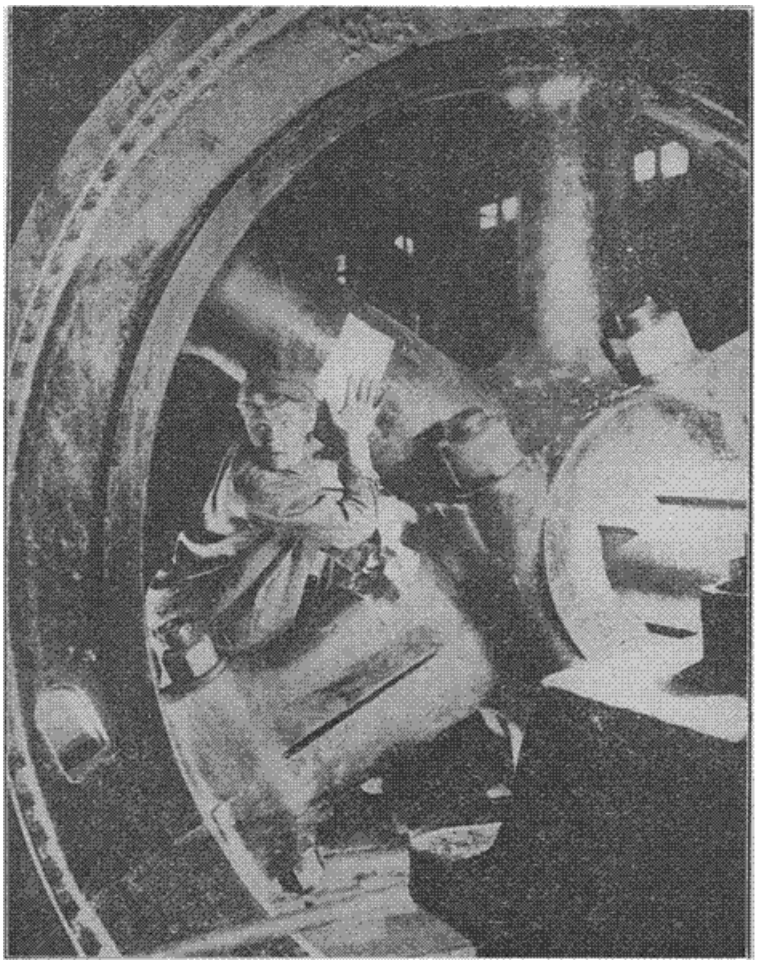


UIT ‘BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT’ VAN WALTHER RUTTMANN



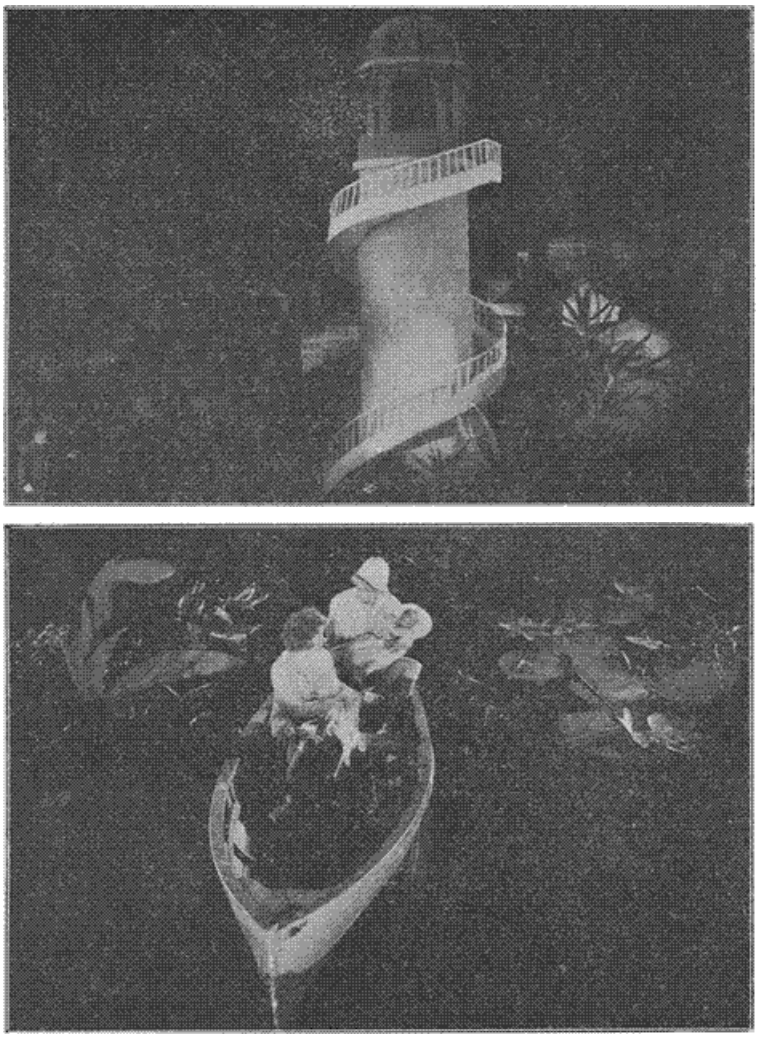
FILMMANUSCRIPT VAN MOHOLY-NAGY UIT 1921-'22
(EERSTE BLADZIJDE)
UIT: MOHOLY-NAGY, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM

UIT ‘VOLGENS DE WET’ VAN KULESCHOV



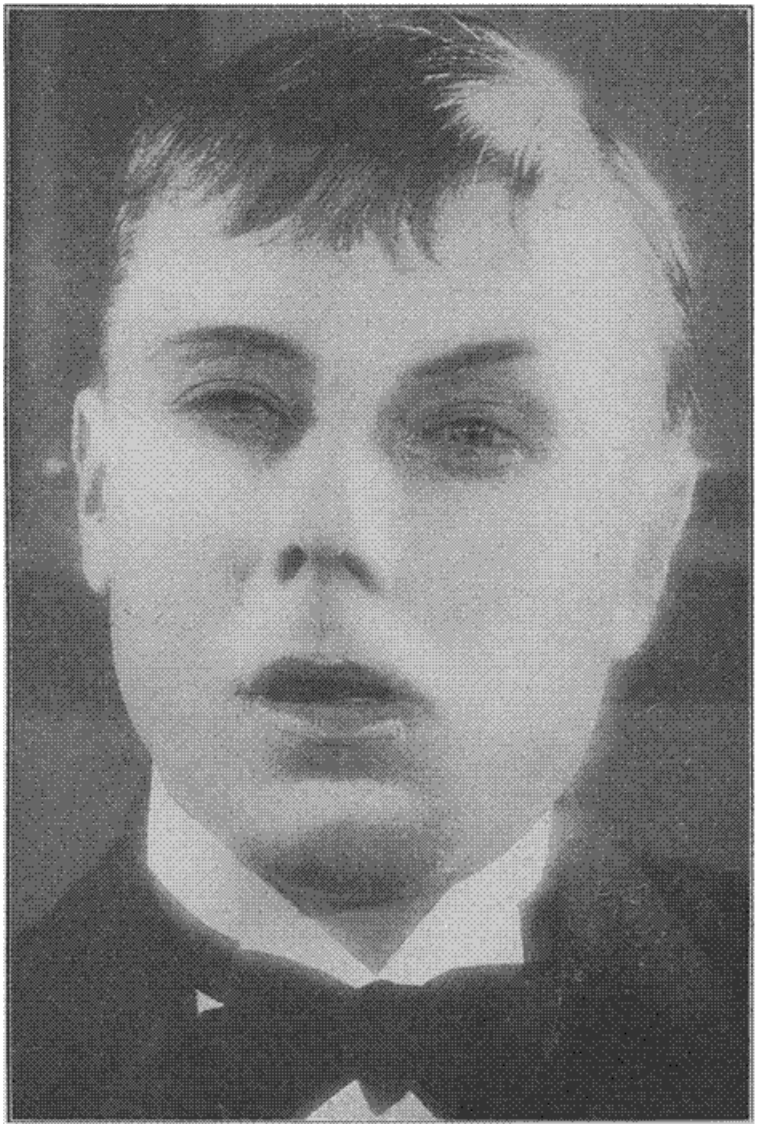
DE PROLETARIËR ....
EISENSTEIN: STAKING

.... EN HET ANCIEN REGIME
EISENSTEIN: STAKING



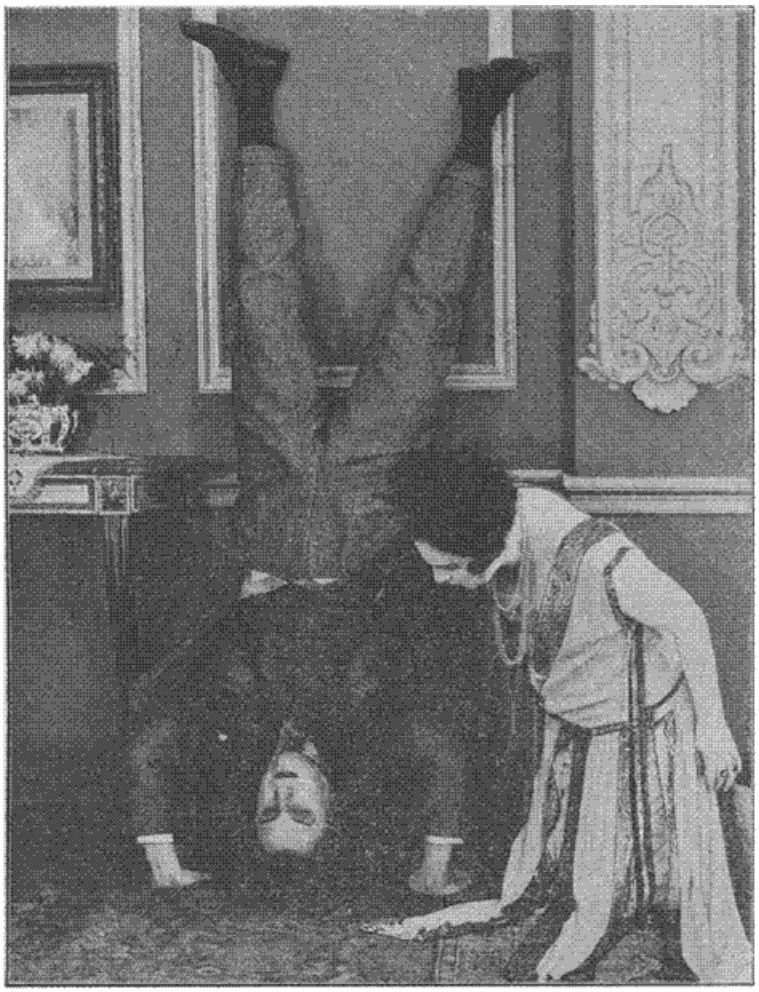
UIT: GEHEIMNISSE EINER SEELE, DROOMACTE

VADER EN ZOON UIT ‘DE MOEDER’

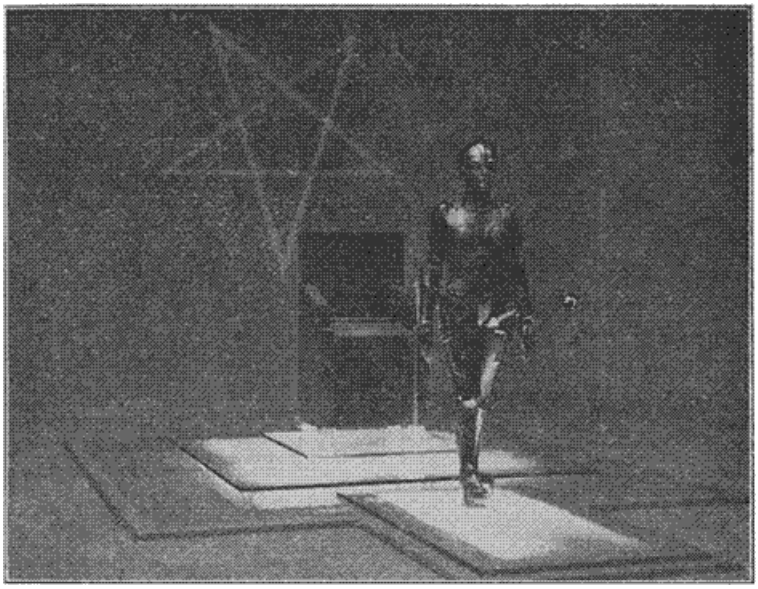


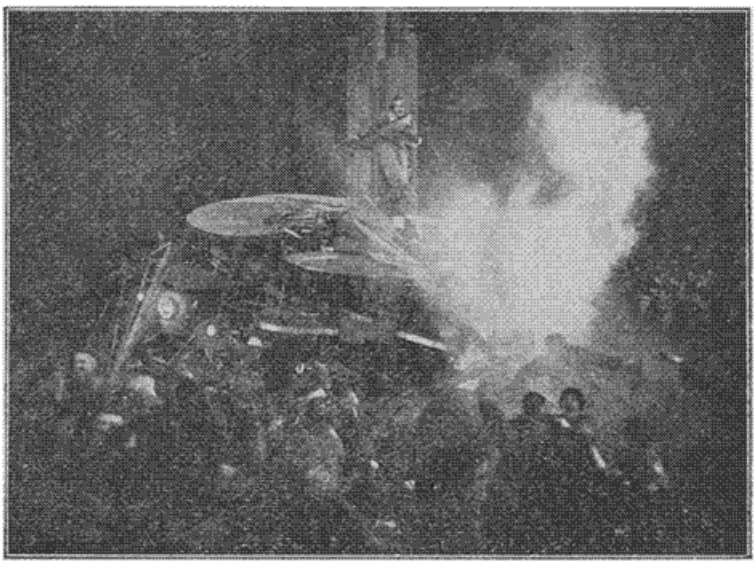
MOSJOUKINE ALS DETECTIVE...
LE BRASIER ARDENT

.... EN ALS FILMSTER!
MICHAEL STROGOFF

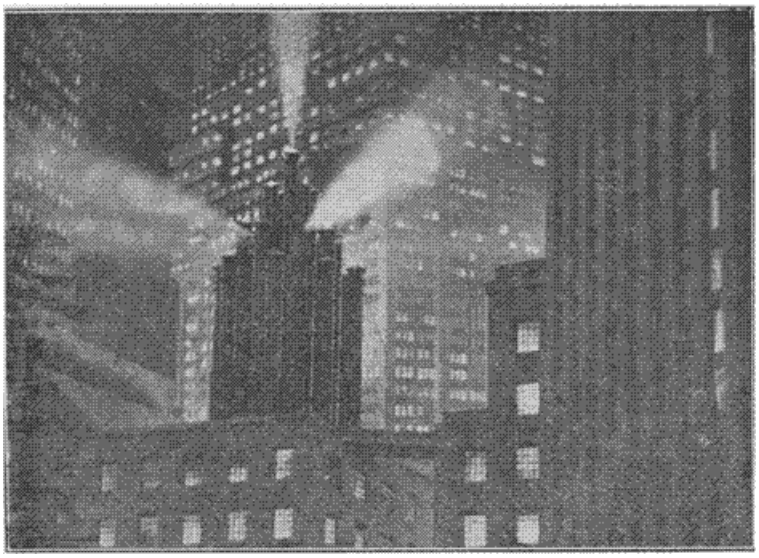


MOSJOUKINE'S BALDADIGHEID IN ‘LE BRASIER ARDENT’





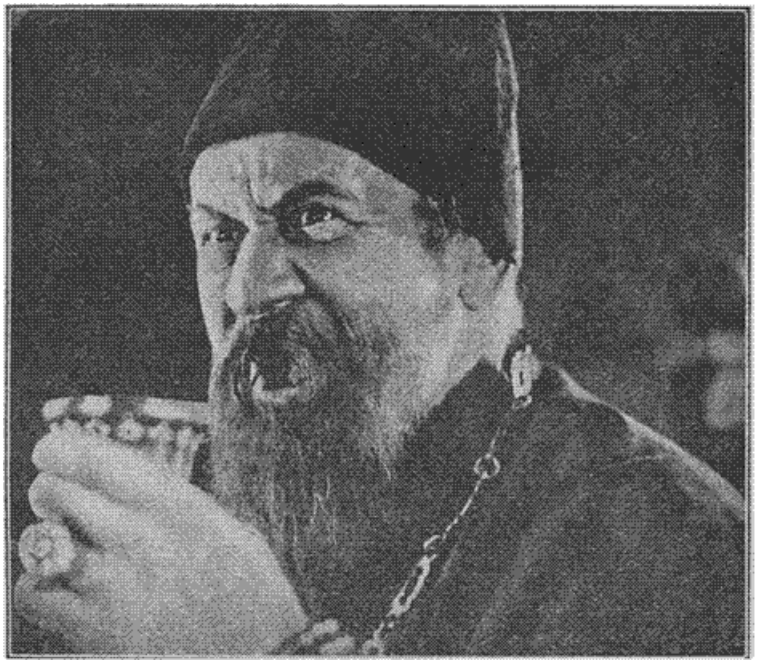
DE SYMBOLEN VAN FRITZ LANG
METROPOLIS



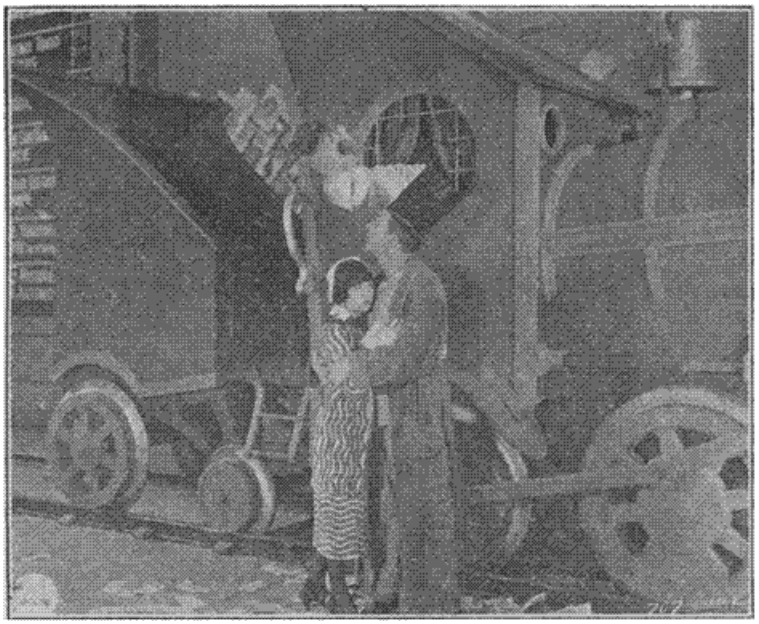
DE SYMBOLEN VAN FRITZ LANG
METROPOLIS
UIT: INT. REVUE ‘i 10’

UIT: PANTSERKRUISER POTEMKIN

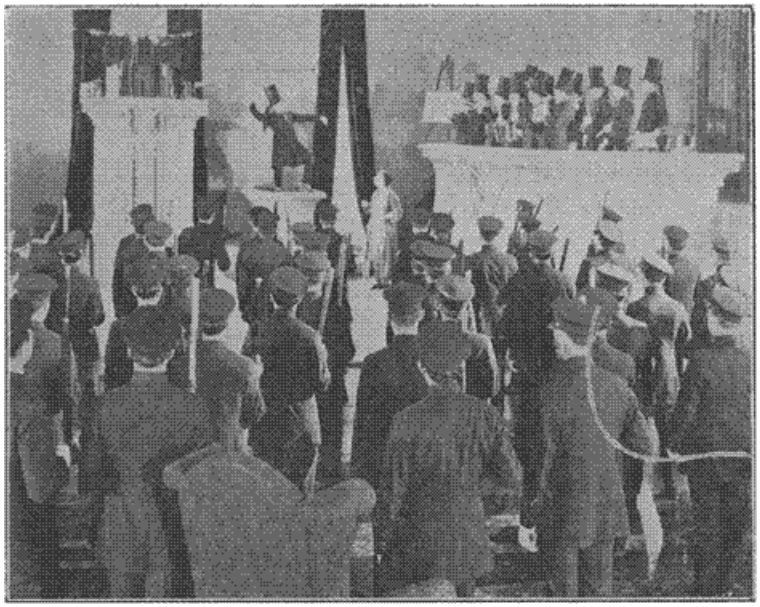
DE EUROPEESCHE....
UIT INT. REVUE 'i 10'



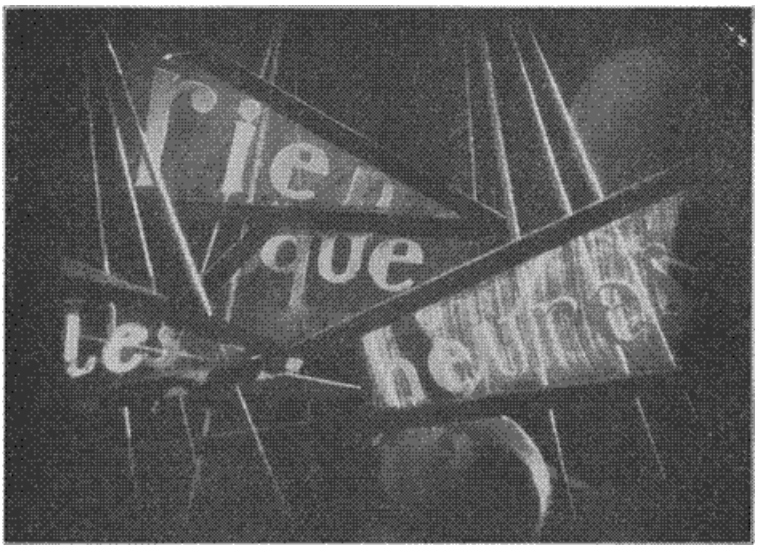
.... EN DE RUSSISCHE TSAAR IWAN



COMPOSER



DE AMERIKAANSCHE DROOM
JAMES CRUZE: JAZZ



DE FILMTITEL ALS BEELDVLAK-ELEMENT
CAVALCANTI: RIEN QUE LES HEURES

CATHÉRINE HESSLING IN CAVALCANTI'S ‘EN RADE’

DE STILTE IN CAVALCANTI'S: EN RADE

Lijst der illustraties

CHARLIE CHAPLIN, caricatuur van F. Léger	105
GLORIA SWANSON	106
GRIGORI CHMARA als Raskolnikov	107
WALTHER RUTTMANN	108
FINALE V. RUTTMANN'S ABSOLUTE FILM	109
MAN RAY, motieven uit ‘Emak Bakia’	110
L. HIRSCHFELD-MACK, Reflectorische Lichtspiele	111 en 112
VIKING EGGELING, Symphonie diagonale	113
HANS RICHTER, Filmstudie	113
MAN RAY's, Dans der Boordjes uit ‘Emak Bakia’	114
JORIS IVENS, ‘De Brug’	115
id., Filmstrooken	116
WALTER RUTTMANN, ‘Berlin’	117
MOHOLY-NAGY, Filmmanuscript	118
EISENSTEIN, ‘Staking’	119 en 120
KULESCHOV, ‘Volgens de Wet’	121
‘GEHEIMNISSE EINER SEELE’	122
‘DE MOEDER’	123
MOSJOUKINE	124, 125 en 126
FRITZ LANG, ‘Metropolis’	127 en 128
‘PANTSERKRUISER POTEMKIN’	129
De Europeesche en de Russische Tsaar Iwan	130 en 131
JAMES CRUZE, ‘Jazz’	132 en 133
CAVALCANTI, ‘Rien que les Heures’	134
id., ‘En Rade’	135 en 136